HERMANN MUTHESIUS

KULTUR UND KUNST

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS
· JENA · 1909 ·

THE GETTY CENTER
LIBRARY

KULTUR UND KUNST S. 1/ DIE MODERNE UMBILDUNG UNSERER ÄSTHETISCHEN ANSCHAUUNGEN S. 39/ ÜBER HÄUSLICHE BAUKUNST S. 76/ ZEICHENUNTERRICHT UND „STILLEHRE“ S. 100/ DIE „WIEDERHERSTELLUNG“ UNSERER ALTEN BAUTEN S. 117/

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die Mehrzahl der in diesem Buche vereinigten Aufsätze ist in der Zeit von vor etwa zehn Jahren entstanden. Damals schien die Reformarbeit auf den behandelten Gebieten von so umfassender Art, daß wohl niemand damit rechnete, daß sie bald getan sein würde. Die Ereignisse haben auch die kühnsten Hoffnungen in den Schatten gestellt. Die kunstgewerbliche Bewegung ist in kürzester Zeit einer Klärung entgegengeführt worden, die von den damaligen Kinderkrankheiten nur sehr wenig mehr bemerken läßt. Im Hausbau gewinnt eine neue Auffassung Raum, die Gartenkunst ist binnen weniger Jahre in bessere Wege gelenkt worden, im Kunstunterricht, in der Denkmalpflege, überall brechen sich mit Macht gesunde Grundsätze Bahn.

Dies in Betracht gezogen, könnte eine wiederholte Ausgabe der hier folgenden Aufsätze überflüssig erscheinen; sie würde es auch sein, wenn das Buch lediglich zu denjenigen spräche, die in der Bewegung stehen und an ihr beteiligt sind. Es wendet sich aber an das größere Publikum, in dessen Allgemeinheit die Reformgedanken auch heute noch recht wenig wirksam sind, ja vielleicht hier und da noch garnicht einmal Wurzel geschlagen haben. Denn es darf nicht vergessen werden, daß die Gemeinde derer, die die hier vertretenen Grundsätze teilen, noch immer recht klein ist. Daß sie, nachdem sie überhaupt vorhanden ist, soweit wachsen möge, daß

diese Gemeinde einen Faktor ausmacht, der die Geschicke der Nation in der Frage unserer äußeren Kultur bestimmt, das muß der Wunsch eines jeden sein, dem unsere Entwicklung am Herzen liegt. Gegenwärtig ist davon noch nicht die Rede. Das populäre Empfinden geht noch in großem Umfange auf die Scheinkunst. Selbst Behörden und Körperschaften sind hier und da in Kunstdingen noch recht wenig von dem Geiste einer geläuterten Auffassung beeinflußt. Im großen Ganzen ist, von diesem Gesichtspunkte aus, noch beinahe das ganze Werk zu tun.

Einem Wunsche des Verlegers entsprechend ist diese zweite, unveränderte Ausgabe zu einer billigen Volksausgabe gestaltet worden, und hierin kann wohl eine Anpassung an die inzwischen veränderten Verhältnisse insofern erblickt werden, als Gedanken, die sich damals mit Hoffnung auf Erfolg nur an wenige wenden konnten, heute schon an viele gerichtet werden dürfen.

Nikolassee im Mai 1909
HERMANN MUTHESIUS

KULTUR UND KUNST

UM die Mitte der neunziger Jahre wandte sich die deutsche Geistesrichtung der Kunst zu. Noch wenige Jahre früher hätte dies niemand für möglich gehalten, obgleich der Rembrandt-Deutsche es schon eine geraume Zeit vorher prophezeit und Konrad Lange in seinem Buche über die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend ein Programm dafür entwickelt hatte. Aber das, was beide im Auge hatten, kam doch schneller, als alle Welt erwartete, eine junge Saat der Kunst sproß plötzlich allerorten auf. Ganz besonders stand eines Tages die Aufgabe der Reform des Kunstgewerbes und dessen, was man damals „dekorative Kunst" nannte, als Ziel der Bewegung vor aller Augen. Und nun folgten jene Jahre eifrigster, freudigster Arbeit an dem Aufbau einer neuen Kunst; eine junge Generation von Künstlern, die sofort kampfbereit in die Arena sprang, gab sich ihr mit Eifer hin. Eine neue Auffassung des tektonischen Gestaltens wurde geboren, ein neues Ornament entwickelt, ein neuer Innenraum geschaffen. Das alles geschah in wenigen Jahren.

Macht man sich das klar, so wird man zugeben, daß eine Arbeit geleistet worden ist, deren Größe die Leistungen ganzer vorhergehender Jahrzehnte überragt. Allerdings ist es in der Geschichte der Kunst eine häufige Erscheinung, daß

Stilentwicklungen sehr rasch vor sich gehen. Das treibende Leben erfolgt in Rucken, die nach langen Stockungen einzutreten pflegen. Man denke an das rasche, fast plötzliche Erstehen der Gotik auf dem Boden der langen romanischen Entwicklung, dann an die schnelle Ausbildung des Rokoko aus dem französischen Wohnungsstil Ludwig XIV., den darauf folgenden raschen Wechsel vom Rokoko zum Louis XVI. und die gleichzeitig in England stattfindende rapide Entwicklung der maßgebenden Möbelstile Chippendales und Sheratons. Die Geistesarbeit der Zeitalter wendet sich verschiedenen Gebieten zu verschiedenen Zeiten zu, sie scheint, wie der Einzelmensch, nur immer eine einzige Tätigkeit auf einmal mit Erfolg ausüben zu können.

So wird die Geschichte wahrscheinlich die fünf oder sechs Jahre am Schluß des neunzehnten Jahrhunderts als eine ebensolche Zeit der plötzlichen Stilentwicklung ansehen, wie die genannten früheren; als eine Zeit, in der sich die Geistesarbeit wieder einmal auf die künstlerische Weiterbildung des tektonischen Rüstzeugs konzentrierte. Was in den fünf bis sechs Jahren geleistet worden war, das wurde dem breiteren Publikum zuerst auf der Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1901 gezeigt. Auf ihr wurde die neugeborene Kunst vorgeführt, und die Vorführung war, was den künstlerischen Eindruck des Gebotenen anbetrifft, so erfolgreich, daß nur wenige die Ausstellung verließen, ohne der neuen Kunst einen kleinen Winkel ihres Herzens geöffnet zu haben. In Deutsch-

land muß der Sieg des neuen Kunstgewerbes direkt mit dieser Ausstellung in Verbindung gebracht werden.

Der theoretische Sieg war errungen. Wie steht es mit dem praktischen? Man wird ja von tiefgehenden, umwälzenden Gedanken keinen sofortigen Allgemeinsieg erwarten können. Im Gegenteil, der Lauf der Welt zeigt, daß sie in der Breite nur langsam reifen und sich zunächst an kleine Kreise wenden. So wird das, was man als Endergebnis der Bewegung doch wird voraussetzen müssen, die Umgestaltung unserer Wohnung und häuslichen Umgebung, zunächst nur bei einer Gemeinde von bescheidenem Umfange gesucht werden können. Geht sie dort vor sich? Bis zu einem gewissen Grade, ja. Es gibt ja bereits eine Anzahl von Leuten, die sich neu einrichten lassen, die die Künstler, die diese neue Einrichtungskunst geschaffen haben, beschäftigen. Immerhin ist ihre Zahl im Verhältnis zur Menge derer, die die Mittel dazu hätten, verschwindend gering.

Alle aber, die sich neu einrichten lassen, und das ist das Typische an der heutigen deutschen Lage, müssen dazu jene Künstler heranrufen. Es handelt sich also um eine Künstlerkunst ähnlich der Malerei. Wie man Gemälde oder Skulpturen erwirbt, so erwirbt oder bestellt man fertige Räume. Es ist klar, daß diese Einrichtungen nicht diejenigen erlebten Ausgestaltungen unserer persönlichen Umgebung sein können, die sie sein sollten. Sie sind fremde Eindringlinge, an die sich der Be-

wohner anzupassen hat, statt daß sie sich an ihn anpaßten. Und wie hat er sich anzupassen! Diese Künstlerkunst macht ein höchst individuelles Gesicht, sie trägt das Charakteristische des Künstlers, den der Hausherr engagiert hat, auf hundert Schritte erkennbar aufgeprägt. Jeder, der halbwegs Bescheid weiß, weiß sofort, ob es sich um einen Raum von Peter Behrens, von Olbrich, von Pankok oder von van de Velde handelt. Wäre es nicht eigentlich nötig, daß die Bewohner in den verschiedenen Räumen verschiedene Mienen aufsetzten, hier eine feierliche, dort eine lustige, im dritten Falle eine philosophische, eine verschmitzte, eine resignierte, oder daß sie sich gar in den verschiedenen Räumen der Einrichtung entsprechend verschieden kleideten?

Man wird einwenden, daß sich ja jeder von selbst denjenigen Künstler aussuchen wird, dessen Kunst seiner eigenen persönlichen Auffassung entspricht. Im allgemeinen geschieht das auch. Allein damit und mit einer Künstlerkunst überhaupt kann das weite Gebiet unserer Wohnungsausstattung noch nicht als erledigt betrachtet werden.

Einmal kann schon nicht davon die Rede sein, daß eine hochgradig individuell gefärbte Kunst in allen Fällen die richtige Umgebung für uns ist. Wenig Menschen werden ihr ganzes Leben in derjenigen Feiertagsstimmung verbringen wollen, die diese Räume anschlagen. Man kann nicht ewig Feste feiern. Die meisten müssen oder wollen arbeiten, und das kann man sozusagen nur im Werktagskittel. „Eine Umgebung von bequemen, ge-

schmackvollen Möbeln," sagte Goethe zu Eckermann, „hebt mein Denken auf und versetzt mich in einen behaglichen passiven Zustand. Ausgenommen, daß man von Jugend auf daran gewöhnt sei, sind prächtige Zimmer und elegantes Hausgerät für Leute, die keine Gedanken haben und haben mögen." Anders ist es für den Festraum. Hier verlangen wir mit Recht Stimmung, und jeder Antrieb dazu durch eine künstlerische Umgebung kann nur mit Dank hingenommen werden. Hier mögen wir uns auch wohl gern in die besondere Nuancierung der Stimmung hineinführen lassen, die die ausgesprochene Individualität des modernen Künstlers bietet. Hier ist die Künstlerkunst des heutigen deutschen Kunstgewerbes am Platze. Im gewöhnlichen Wohnzimmer aber oder gar im Arbeitszimmer kann nur eine gewisse geräuschlose Bescheidenheit das Gepräge sein, das der Raum zu tragen hat. Es ist eigentlich unerklärlich, daß jemand, der seine eigenen Gedanken spinnen will, sich fortwährend von dem Liniengewirr angrinsen, von dem „sprechenden Ausdruck" anreden lassen kann, den viele der künstlerischen Möbel und Wände, mit denen uns bisher unsere modernen Künstler versorgten, als ihre auffallendste Eigentümlichkeit tragen. Man muß da erst seine Empfindungsnerven töten, gewissermaßen seine tektonischen Ohren mit Watte verstopfen, ehe man zur Sammlung kommen kann.

Sodann aber, und das ist der wichtigere Punkt, ist die große künstlerische Zeitfrage, die Überfüh-

rung unserer Umgebung zu gesunderen Zuständen, doch nicht damit gelöst, daß jeder sich bis in die kleinste Ecke seines Hauses von Wohnungskünstlern abhängig macht. Hat man eine breitere Wirkung im Sinne, so muß die Bewegung so volkstümlich werden, daß jeder, wenigstens jeder Gebildete, in der Lage ist, nicht nur selbständig mitzufühlen und das Wesen der neuen Ideen nachzuempfinden, sondern sogar sich bis zu einem gewissen Grade selbständig in den neuen Gedanken zu betätigen.

Fragt man, wie weit dies heute in Deutschland der Fall sei, so wird man zu einem sehr entmutigenden Ergebnis kommen. Hier ist beinahe noch nichts geschehen. Eine bessere Geschmacksausbildung des Publikums hat noch kaum begonnen. Wer von der älteren Generation Kunstinteresse hat, irrt noch immer in der rein theoretischen, zur Zeit des „Idealismus" üblich gewesenen Weise bei den Griechen und Römern, bei Raffael und Murillo umher, ohne auch nur daran zu denken, daß es etwas Ähnliches wie künstlerische Selbstbetätigung in der Gestaltung seiner häuslichen Umgebung gibt. Die jüngere Welt schwärmt für moderne Kunst. Aber auch hier ist der Schritt zur Praxis noch kaum getan, abgesehen davon, daß viele unter moderner Kunst etwas ganz Äußerliches verstehen. Im allgemeinen ist der deutsche Kunststandpunkt auch heute noch und zwar auch in den Kleinkünsten derjenige, der er im letzten halben Jahrhundert war: Künstlerkunst und rein theoretisches Kunstschwärmen auf der einen Sei-

te, der alte völlige Ungeschmack und die blanke Unfähigkeit, sich in seiner eigenen Umgebung geschmacklich zu betätigen, auf der anderen.

In dieser Beziehung ist es bezeichnend, zu beobachten, wie die deutsche Wohnung auch heute noch das völlig chaotische Durcheinander ist, das sie vor zehn Jahren war. Eine neue, reinigende und veredelnde Auffassung ist noch nicht eingedrungen, zum Teil wird das Bedürfnis nach ihr noch gar nicht empfunden. Man fühlt sich in dem Tohuwabohu gerade wohl.

Freilich muß man zugestehen, daß es vorläufig in Deutschland selbst dem Manne mit persönlichem Geschmack noch schwer wird, sich das Rüstzeug für eine selbständige bessere Ausstattung zusammenzubringen. Wir haben noch immer nicht die reiche Auswahl an gediegenen, künstlerische Anforderungen erfüllenden Stoffen, die England hat, wir haben noch immer nicht das einfache anständige Bürgermöbel, das wir brauchen. Unsere Färbereien arbeiten noch in kulturlosen Farben, obgleich gerade Deutschland das Land ist, das die ganze Welt mit Farbstoffen versorgt. Wer gute Farben haben will, muß sich den Rohstoff selbst färben lassen, und er kann von Glück sagen, wenn es ihm gelingt, zu erhalten, was er wünschte. Wer einfaches, gediegenes Hausgerät haben will, muß dafür Künstlerpreise zahlen, denn es muß besonders für ihn angefertigt werden.

Hier wäre ein Gebiet, wo die stets nach Neueroberungen auslugende Industrie einspringen

könnte. Warum bringt sie keine künstlerisch guten Sachen als Massenartikel hervor? Warum ist heute das Einfache teuer und das Überladene billig? Warum ist kein einfacher und billiger Stuhl zu haben? Warum diese Schmutzfarben oder diese schreienden farbigen Kontraste an den Stoffen?

Legt man diese Fragen dem Fabrikanten vor, so folgt die feststehende Antwort: das Publikum verlangt es so. Der Fabrikant muß es wissen, denn die Reisenden erzählen ihm ja genügend von ihren Erfahrungen mit der Kundschaft. Allerdings besteht diese Kundschaft des Fabrikanten zunächst aus Händlern, aber diese berichten gewiß auch ihrerseits nur ihre Erfahrungen mit dem Publikum.

Diese für unser Kunstniveau traurigen Erfahrungen mit dem Publikum haben ja den Anschein der Richtigkeit. Zum Teil sind sie jedoch unzweifelhaft unzutreffend oder mindestens verzerrt wiedergegeben. Haben unsere Durchschnittsgeschäfte etwa schon das Bestreben bekundet, dem Publikum künstlerisch Gutes besonders zu empfehlen? Sind sie hierzu auch nur in der Lage? Man beobachte einmal den geschwätzigen Verkäufer hinter seinem Ladentisch. Er empfiehlt den größten Schund als besonders schön, als das Neuste, als das Modernste und damit Beste. Sein Ehrgeiz liegt gewiß nicht auf dem Gebiete des guten Geschmackes, selbst wenn er solchen hätte. Das Neuste will er haben, und er verlangt bei jedem Besuche des Fabrikreisenden wieder etwas Neueres, damit er dem Publikum nach vier Wochen be-

reits wieder das Allerneuste bieten kann. Dieser neuerungssüchtige Mann hinter dem Ladentische ist es, der den Volksgeschmack bestimmt, nicht das Publikum. Das Publikum benimmt sich dabei nur unglaublich töricht und läßt sich von diesem diktatorischen Vermittler zwischen Hersteller und Verkäufer in der unerhörtesten Weise hinters Licht führen. Wer hätte nicht schon sein mitleidiges Lächeln bemerkt, wenn jemand nach etwas fragt, was vor einem Vierteljahr das Neuste und Schönste war, heute aber seiner Meinung nach überholt ist? Und hat nicht schon jeder einmal erfahren, mit welcher Überlegenheit ein solcher Ladenbesitzer selbst einem geschmacklich selbständigen Käufer gegenüber seine Ästhetik zu diktieren unternimmt? Der Mann ist eben gewohnt, sein Publikum in Geschmacksfragen unangezweifelt zu beherrschen.

Zum guten Teil hängt es mit diesen Verhältnissen zusammen, daß die Industrie von der neuen Kunstbewegung bisher noch so wenig Nutzen zu ziehen vermocht hat. Es liegt vorwiegend an ihrer Vermittlung an das Publikum. Das blinde Vertrauen dieser Vermittlung gegenüber und die Abhängigkeit der Fabrikanten von ihr sind der wahre Grund für die Rückständigkeit. Es fehlt an Selbstbewußtsein, an Beständigkeit und vor allem an dem Glauben an den endlichen Sieg des Guten. Warum hat sich der englische Export in Stoffen und Möbeln in den letzten zwanzig Jahren so ungeheuer entwickelt? Weil hier die Industrie erkannte, daß sie sich die künstlerische Strömung

zunutze machen müsse, weil sie mit Beharrlichkeit Künstler ersten Ranges heranzog und ihre Produktion auf das künstlerisch Beste einrichtete. Der Erfolg lag hier gewiß nicht darin, daß alle vier Wochen eine Neuheit produziert wurde, sondern, im Gegenteil, in dem ständigen Festhalten an wirklich guten Entwürfen. Von den Morrisschen Tapeten verkaufen sich die vom Künstler in den sechziger Jahren gezeichneten Muster heute noch ebenso, ja besser wie vor zwanzig Jahren. Und die Entwürfe, die Walter Crane und C. F. A. Voysey für die Tapeten- und Stoffindustrie geliefert haben, haben bisher nicht nur den heimischen Markt behauptet, sondern sind im Export über den ganzen Erdball gegangen. Die Farben des Hauses Liberty sind seit mehr denn einem Jahrzehnt dieselben geblieben, sie haben gerade in dieser fortdauernden Güte ihr Absatzgebiet in der ganzen gebildeten Welt gefunden. Das ist doch ein Zeichen für die Dauerhaftigkeit des Guten! In ähnlich standhafter Weise müßte sich die deutsche Industrie das künstlerisch Allerbeste der neuen Bewegung zunutze machen. Sie würde dann mit der Zeit schon den neuerungssüchtigen Vermittler überwinden und ihre eigenen Wege zum gebildeten Publikum finden. Vor allem aber würde sie sich nicht nur in Deutschland, sondern im Weltexport ein würdiges Absatzgebiet eröffnen, wo sie bisher fast nur mit Waren, die dem allerniedrigsten künstlerischen Geschmack huldigten, eine, wenn auch hier und da umfängliche, so doch im ganzen traurige Rolle spielte.

Aber, so fragt man, ist denn nicht gerade die deutsche Industrie eifrig der neuen Richtung gefolgt? Hat sie sie nicht geradezu zur Volkstümlichkeit erhoben? Haben wir nicht in Deutschland jetzt unseren Jugendstil? Also ist doch die Popularisierung der neuen Kunst durch die Industrie in weitem Maße erreicht?

Ja, wir haben heute in Deutschland den Jugendstil, und er ist allerdings eine Folge der neuen Kunstbewegung. Aber leider eine solche, wie sie uns unsere schlimmsten Feinde nicht schlimmer hätten wünschen können. Hier hat sich unsere nach Neuerungen auslugende Industrie wieder einmal gründlich geirrt. Sie faßte nach dem Körper und griff den Schatten, sie wollte das Naß und erhielt den Schaum. Der Jugendstil ist eine Kunst, die nicht von Künstlern, sondern von den Musterzeichnern der Fabrikanten aus der Taufe gehoben wurde, von Jenen, die aus der Froschperspektive auf das Gebaren der Großen hinaufschauten und sich merkten, wie diese sich räusperten und spuckten. Das ahmten sie flugs nach, und wir hatten den Jugendstil. Der Ladeninhaber konnte jetzt seinen Kunden das Aller-Allerneuste, den Sezessions- und Jugendstil vorsetzen, und er tat es in besonders freudiger Erregung. Und das Publikum kaufte weiter, kaufte Vasen im Jugendstil, Nippsachen, Möbel, ja ganze Jugendstil-Zimmereinrichtungen, gerade so wie es vorher die nachgeahmten Rokokosachen gekauft hatte, oder das, was man etwa an sogenanntem englischen Stil in Deutschland hervorgebracht hatte. Im Rokokostil

hatte man noch bündige Vorbilder gehabt. Es war ja zwar schwer gewesen, sich in seine leichte Grazie zu versetzen, aber wozu wäre der gelenkige Musterzeichner nicht imstande! Im Englischen war man schon freier, weil man von dem Vorbild nur eine sehr nebelhafte Vorstellung hatte. „Dünn und möglichst verrückt" genügte hier als Devise. Im Jugendstil war man ganz frei, hier sah man ja in dem, was die Großen machten, lediglich die blanke Willkür. Die „neuen Formen" schossen nur so hervor. Das Ornament war natürlich die Hauptsache, es ist für den Musterzeichner stets die Hauptsache, ja unter seiner Regie hat sich der ganze kunstgewerbliche Gedanke der letzten drei Jahrzehnte im Äußerlich-Ornamentalen erschöpft. Es ist dahin gekommen, daß der eigentliche Sinn des Kunstgewerbes, das Bilden, durch den falschen Sinn des Dekorierens vollständig überwuchert ist. Dekorierte man nun früher im Ornament der historischen Stile, so dekoriert man jetzt eben in diesem sogenannten neuen Ornament, das ist der ganze Unterschied. Und dieses Ornament ist danach. Überall sieht man diese Blümchen gereiht oder in verrenkten Stellungen die Flächen überdecken, wenn man nicht die kläglichen Windungen der van de Velde-Schnörkel zu betrachten gezwungen wird, die — bei van de Velde mit Verve hingesetzt und eine Bewegung ausdrückend — hier in der traurigsten Weise mißverstanden und ganz sinn- und gedankenlos hingequält sind. Die Devise „möglichst verrückt" ist dabei von früher beibehalten.

Der industrielle Jugendstil ist die peinlichste Verhöhnung, die dem guten Gedanken der neuen Bewegung dargebracht werden konnte. Er ist verhängnisvoll nicht nur dadurch, daß er den Rückständigen und Mißvergnügten Gelegenheit gibt, ihre Verurteilung fälschlich auf die ganze Bewegung auszudehnen, sondern auch dadurch, daß er bei den vielen Lauen und Fernerstehenden den Eindruck schafft, als ob nun das Endergebnis der neuen Bewegung gezogen wäre, ja sich selbst als das Ergebnis aufspielt. So bringt er die Bewegung in der breitesten Breite in Mißkredit.

Wie konnte der Jugendstil entstehen? Wie war es möglich, daß eine so hoffnungsreich angetretene Bewegung in dieses seichte Fahrwasser geraten konnte und auf der Sandbank einer Afterkunst scheiterte? Einmal muß man sagen, daß der Originalkunst, der Kunst der Großen, selbst ein Teil der Schuld zugeschoben werden muß. Sie wurde mit einem Krankheitskeime geboren und dieser rief dann innerhalb weniger Jahre die verheerende Seuche des Jugendstils hervor. Dieser Krankheitskeim war der übertrieben betonte Formenstandpunkt. Die kontinentale neue Kunst ging von neuen Formen aus. Man war der alten Formen müde, man haßte es, aus den Schubladen der alten Kunst weiter historische Formen herauszuziehen, wie es die Generationen vorher getan hatten. Man wollte neue Formen, solche, die mit den alten nichts mehr zu tun hätten. Jedenfalls handelte es sich

vorwiegend und in erster Linie um Formen. Man vergaß über den Formen anfangs selbst ein wenig das Bilden, erst später gelangte man auf diesen springenden Punkt des ganzen Problems. Was wunder aber, wenn gleich das ganze Heer der kleinen Geister auf diesen Formenstandpunkt anbiß und ihn — natürlich in der oberflächlichsten Weise — ausbeutete.

Dann aber, und das ist die wichtigere Seite der Sache, lagen die Bedingungen für das Inskrautschießen des Jugendstils doch auch entschieden in unserer Zeit und der Gesinnung unseres deutschen Publikums begründet. Und hier gilt es etwas länger zu verweilen, denn hier treffen wir den eigentlichen Krebsschaden unserer deutschen künstlerischen Zustände an.

Je länger man über diese Zustände nachdenkt, um so mehr gelangt man zu der Überzeugung, daß sie von unsern allgemeinen Kulturzuständen nicht losgelöst werden können, ja sie sind eigentlich nur ein Ausfluß dieser Kulturzustände nach einer bestimmten Richtung hin. Die Kunst eines Volkes ist eine Äußerung seines Charakters. Sie wechselt dabei mit den zeitlichen Stimmungen der Volksseele und mit der Färbung, die der Zeitgeist dem Volkscharakter gibt. Auch Schicksale des Volkes prägen sich in seiner Kunst aus, man denke an den Glanz der Kunst der französischen Ludwige, an die deutsche Kunst nach den Befreiungskriegen, die sich in die Luftgefilde des griechischen Idealismus rettete und dabei sich im wirklichen

Leben in Kärglichkeit einzurichten gezwungen war.

Die letzten Jahrzehnte haben nun Deutschland größere Veränderungen in seiner äußeren und inneren Lage gebracht, als irgend eine andere Zeit seiner Geschichte. Aus der unscheinbaren Kleinheit, die ihm noch um die Mitte des Jahrhunderts eigen war, trat es nach seiner Einigung als neue Erscheinung auf die Weltbühne. Ein ungeahnter Aufschwung in wirtschaftlicher Beziehung folgte, der den Nationalwohlstand binnen kurzem vervielfachte. Handel und Industrie begannen zu blühen, ein neuer, reicher Stand mit frisch erworbenem Geld drängte sich an die Oberfläche. Selbstverständlich verlangte er bald nach seiner Kunst, denn diese sollte ihm die Fassung seines jetzt das Bequeme ermöglichenden Lebens sein. Diese Kunst mußte reich, anspruchsvoll, strotzend sein, denn es ist ein natürlicher Wunsch des Neulings, die vermeintlichen Vorteile der ungewohnten Verhältnisse mit Behagen auszukosten. Dieser traditionslose Reichtum rief zunächst die Reproduktionen der früheren aristokratischen Stile in der Innendekoration und im Mobiliar ins Leben. Er führte auch zu den prunkenden Großstadtfassaden, vor allem aber zu den überdekorierten Räumen in jeder Form und in jedem Stil, die für die letzten beiden Jahrzehnte bezeichnend geworden sind. Er wurde der Grund für den in Deutschland herrschenden Protzengeschmack.

Natürlich ging es in dem Streben nach Entfaltung nicht ohne eine hochgesteigerte Rivalität

ab. Das Beispiel des Reichen gab den Ansporn für den noch nicht ganz so Reichen, es ihm gleich zu tun, und dabei waren die Mittel nicht immer die gewähltesten. Er tat es mit den Surrogaten, die in der Entfaltung gerade soviel ausmachen wie die echten Sachen, und auf Entfaltung allein kam es an. So hatten wir unsere Stuck- und Papiermaché-Kunst. Es war also noch nicht genug, den Protzengeschmack großgezogen zu haben, wir gelangten auch in ein völliges künstlerisches Scheinwesen. Dieses konnte jetzt deshalb um so üppiger blühen, weil der Allgemeingeschmack ohnedies im Verlaufe des neunzehnten Jahrhunderts beinahe auf den Nullpunkt gesunken war.

In dem allgemeinen Wettlauf, der jetzt in den erwerbenden Schichten eintrat, genügte dieses Scheinwesen zunächst völlig. Jeder hatte nur das Bedürfnis, sich auf irgend eine Weise zur Geltung zu bringen. Der Kaufmann glaubte es schon seinem Kredit schuldig zu sein, großspurig auftreten zu müssen. Der Bankier half dem Ansehen seiner Bank durch eine glänzende Haushaltung nach, in die er durch üppige Gastmähler seinen Geschäftsfreunden einen Einblick zu gewähren suchte. Die kühnen Geschäftsunternehmungen, denen sich die deutsche Industrie Hand in Hand mit den Banken hingab, wirkten auf diese Weise anstachelnd auf die Repräsentation im Hause, die Feste wurden immer üppiger, die Gastmähler immer lukullischer, die häusliche Umgebung immer glänzender. Dadurch aber wurde eine Umbildung der sogenannten Ge-

selligkeit überhaupt hervorgerufen, sie geriet auf der ganzen Linie ins ausgesprochen Luxuriöse. Denn es trat der merkwürdige Fall ein, daß selbst Kreise sich in den tollen Strudel ziehen ließen, die eigentlich gar kein Interesse an einer derartigen „Repräsentation" haben konnten, wenigstens kein geschäftliches. Diese Kreise waren der Beamten- und Offizierstand.

Auch in diesen Ständen war allmählich eine Veränderung eingetreten. In Deutschland, das sich ja inmitten neidvoller und direkt feindlicher Nachbarn lediglich durch seine Militärmacht behaupten kann, mußte dem Offizierstande eine besondere Bedeutung zufallen, die er denn auch in der Schätzung des Volkes in einem Maße besitzt, wie in keinem anderen Lande der Welt. Was wunder also, wenn seine Lebensgewohnheiten, Anschauungen und Sitten tonangebend für ganze Bevölkerungsschichten wurden, wenn diese nichts Besseres zu tun wußten, als den Offizier möglichst genau zu kopieren. Erleichtert wurde die Übertragung des Offiziergeistes durch das Band des Reserveoffiziertums, das nach den gebildeten Kreisen des Volkes geschlungen war. In dem allgemeinen Streben nach äußerlichen Hervorhebungszeichen wurde nun diesem Reserveoffiziertum in der Bevölkerung eine Bedeutung beigemessen, die, wollte man sie vom rein sachlichen Standpunkte aus beurteilen, rätselhaft erscheinen müßte. Für den Ausländer hat es jedenfalls etwas Unerklärliches, daß sich der gebildete Deutsche durch Visitenkarten

zu empfehlen glaubt, auf denen seine Eigenschaft als Reserveleutnant hervorgehoben ist, oder daß sich ein ergrauter Rittergutsbesitzer von seinen Leuten mit „Herr Leutnant" anreden läßt. Es soll nicht verkannt werden, daß der erzieherische Einfluß seine guten Seiten hat, der von einem Stande mit so gefestigter gesellschaftlicher Tradition, wie dem Offizierstande, auf die Allgemeinheit stattfindet. Allein die bedingungslose Nachahmung der Manieren eines anderen Standes wirft auf die eigene Wertbemessung des Bürgertums doch unbedingt ein bedauerliches Licht. Ja sie ist im Grunde doch auch nur ein Zeichen jener Streberei und Veräußerlichung, die unsere heutige Kultur kennzeichnet. Und überdies führt sie nicht immer und ausnahmslos gute Einflüsse aus jenem Lager herüber, denn der Geist des Offizierkorps hat zweifellos in den letzten Jahrzehnten selbst eine Umbildung in eine ähnliche äußerliche Repräsentationsrichtung erfahren, wie sie bei den reichgewordenen Bürgerlichen eingetreten war.

Offenbar wirkte hier eine Ansteckung aus den Geldkreisen ein. Aber daß sie einwirken konnte, lag wohl auch mit daran, daß in dem neuen deutschen Reiche ohnedies das eingetreten war, was Gustav Freytag 1870 dem damaligen deutschen Kronprinzen als die möglichen Folgen einer neuen deutschen Kaiserwürde schilderte und so beredt in Gegensatz zu den altpreußischen Tugenden der Einfachheit, Sparsamkeit, Anspruchslosigkeit und Strenge stellte, Tugenden, die in dem Charakter-

bilde Wilhelms I. einen so ehrwürdigen Ausdruck gefunden haben. Glanz, Repräsentation, Schneiderarbeit in Kostüm und Dekoration, Hofämter, Verlassen der Zucht und Einfachheit in Offizierkasinos, das fürchtete Freytag von den neuen Verhältnissen. Ein Teil des Programms hat sich bereits verwirklicht, sicherlich hat die äußerliche Repräsentationssucht auch beim Offizier und damit beim Beamten und in denjenigen Kreisen Fortschritte gemacht, die darnach streben, es diesen nachzutun.

Nun steht aber gerade bei Offizieren und Beamten das äußere Ansehen, das Rang und Titel gibt, oft in einem großen Mißverhältnis zu den Vermögensverhältnissen und zum Gehalt. Abgesehen davon, daß dadurch die heute übliche Repräsentation gerade für Offiziere und Beamte ohne persönlichen Reichtum zu einer drückenden wirtschaftlichen Last wird, befördert sie auch gerade hier das Scheinwesen und wird sogar häufig zu einer völligen Karikatur insofern, als sie einen unvereinbaren Gegensatz zwischen den täglichen Lebensgewohnheiten und dem Gebaren bei jenen Gastmählern heraufführt, die den Kern der heutigen Repräsentation bilden.

Der Sinn der Gastfreundschaft ist doch jedenfalls der, den besuchenden Gastfreund in sein häusliches Milieu aufzunehmen, ihn „bei sich zu haben". Dieses Milieu, ein Teil der Persönlichkeit des Gastgebers selber, ist es, was das Besuchen anziehend macht, ja ihm seine eigentliche Bedeutung gibt.

Der Verkehr von Haus zu Haus ist nur ein weiterer Schritt der gegenseitigen persönlichen Annäherung. Und ein sehr wichtiger Schritt muß man sagen, denn das Bild, das wir von einem Menschen haben, ist durchaus lückenhaft, so lange wir ihn nicht in seiner eigenen Welt, seinem Hause gesehen haben. Goethe sagte einmal, man könne einen Menschen nur dann wirklich kennen lernen, wenn man zu ihm gehe. Wie spielt sich nun das „zu jemandem gehen" in unserer heutigen bürgerlichen Geselligkeit ab? Wir werden mit einer Menge uns größtenteils gleichgültiger Menschen in so engen Räumen und an so engem Tisch zusammengebracht, daß wir kaum dazu gelangen, Wirt und Wirtin zu sehen, geschweige denn mehr als ein flüchtiges Wort mit ihnen zu wechseln. Eingeklemmt zwischen zwei Menschenkindern des anderen Geschlechts, die wir nie gesehen haben und voraussichtlich nie wieder sehen werden, haben wir für die Dauer von zwei bis drei Stunden ein vom Hotel fix und fertig geliefertes, von Lohndienern, die nicht zum Hause gehören, gereichtes Mahl zu bewältigen und dabei mit den Nachbarn gefällige Worte zu wechseln. Um diese sogenannten Genüsse zu bieten, strengt man sich nun in einer oft geradezu unerhörten Weise an, stellt seinen Haushalt auf den Kopf, kramt Zimmer und Kammern aus und zapft seinen Beutel in der empfindlichsten Weise an.

Gegen solche große Gastmähler ist sicherlich nichts einzuwenden bei Leuten, die die Räume, die Diener, die Kücheneinrichtung, das Geld haben.

Aber sie werden in gleicher Weise von Leuten mitgemacht, die nichts von alledem ihr eigen nennen. Zwei Welten sind vorhanden, eine kümmerliche wirkliche, deren man sich nach außen fast schämt, und eine zurechtgemachte künstliche, mit der man jedes Jahr ein- oder zweimal versucht, seinen Gästen die Meinung beizubringen, daß man auf fürstlichem Fuße lebe.

Genau so unecht und auf den Schein berechnet wie die heutige Gastfreundschaft ist die heutige Wohnung. Auch hier wird der Versuch gemacht, den Anschein aufrecht zu erhalten, als handle es sich um fürstliche und nicht um bürgerliche Insassen. Die Mietskaserne, in der man für einen jährlichen Mietzins von 1450 Mark wohnt, hat äußerlich den Anstrich des Palazzo eines Renaissancefürsten. Am Eingang stehen die für den bürgerlichen Parvenü so bezeichnenden Worte „nur für Herrschaften". Eine riesige Haustür, die man nur mit Gegenstemmung seines ganzen Körpers öffnen kann, führt in das Vestibül, eine verkleinerte Nachbildung des Treppenhauses der Großen Oper in Paris, natürlich in Marmor. Breite Treppenläufe, mit schwellenden Plüschteppichen belegt, führen in die Wohnungen. Aber welch ein Kontrast enthüllt sich dem, der dort eintritt! Aus der Marmorpracht des Treppenhauses gelangt er in einen dunklen Korridor, mit Kleiderschränken und dem Eisschrank so verbaut, daß man sich kaum drehen kann. Kein Raum zum Ablegen, auf dem Boden klaffen die Dielenritzen. Aus der dem Korridor

sich anschließenden engen Küche dringen die Düfte der Speisen heraus. Die Wohnung besteht aber trotzdem aus einer Reihe großer und hoher, durch Flügel- und Schiebetüren miteinander verbundener Repräsentationsräume. Ein goldstrotzender Prunk der Ausstattung macht jetzt wieder, trotz des im Korridor erlebten Fiasko, den Versuch, über die Person des bürgerlichen Insassen die Meinung zu verbreiten, daß es sich um einen Fürsten handle. Am lautesten versuchen dies die Öfen auszuschreien, auf deren großspuriges Gepräge sich die ganze Ornamentierwut der kunstgewerblichen Industrie zusammengezogen hat. In dem vergoldeten Deckenstuck und den Türumrahmungen feiert das höfische Rokoko oder die geschwungene Linie der „Moderne" wilde Orgien. An Decke und Wand ist kein Stückchen Fläche undekoriert und unbemustert gelassen, das würde Dürftigkeit bedeuten.

Das Mobiliar zeigt in dem Bestreben, durch Reichtum zu prunken, ein wildes Durcheinander an allen nur denkbaren Motiven, Holzarten, Stilrichtungen, Farben und Formen. Beliebt sind wieder die Anläufe nach dem aristokratischen altfranzösischen Möbelcharakter, doch sind die Bronzeteile durch vergoldete schlechte Schnitzerei oder noch schlechtere gestanzte Metallstücke ersetzt. Kein Eckchen im Zimmer ist frei, die Stühle, Tische und Tischchen, Ottomanen, Erkereinbauten mit Galerie, Büstenständer, Schränkchen und Schränke drängen und schieben sich förmlich, und wo an der Wand die Möbelstellung auch nur noch einen

Quadratfuß Fläche freiläßt, da sind Bilder, Drucke, Teller, japanische Fächer, Wandbretter, Schilder und Wandleuchter angebracht. Es scheint eine förmliche Angst zu herrschen, durch eine kleine ruhige Fläche den Eindruck des Leeren aufkommen zu lassen. Auf allen Tischplatten und Möbeln aber prangen die „Nippsachen" jene schlimmsten Eindringlinge in die Einheit unserer Wohnung. Sie sind es, die in ihrer Nutzlosigkeit und durch die Unruhe, die sie überall hintragen, die babylonische Verwirrung noch um ein Unendliches vermehrt haben — ganz zu schweigen von den undefinierbaren Geschmacklosigkeiten, die sich gerade an ihnen breit machen; man denke nur an den bronzefarbenen Zinkgußhund mit der Uhr in der Flanke, der im Takt des Uhrwerkes mit dem Schwanz wackelt; oder an die allbeliebte blecherne Ritterschildgarnitur als Wandleuchter!

Es ist nicht zuviel behauptet, und jeder, der sich auch nur oberflächlich mit der Wohnungskultur vergangener Zeiten beschäftigt hat, wird hier beistimmen, daß der heutige Wohnungsinhalt eine Summe von Unkultur darstellt, wie sie in keiner Zeit auch nur im entferntesten dagewesen ist. Die Unkultur ist eine Folge der Entfaltungssucht unserer Zeit. Nicht genug, daß kein Geschmack da ist, die protzige Anhäufung von Gegenständen, an die nicht die mindeste Qualitätskritik angelegt worden ist, bewegt sich jenseits aller Geschmacksgrenzen ins Ungeheuerliche. Und das Merkwürdigste ist: niemand scheint diese Unkultur zu mer-

ken. Man gefällt sich darin, ja man watet mit Entzücken bis über die Knie in ihr herum. Man findet das „gemütlich", heimisch, wohnlich. Man ist ein echter Parvenü, indem man sich in dickem Überfluß behagt, ohne jenes Streben nach Ruhe und Zurückhaltung auch nur zu kennen, das den vornehmen Mann von Natur auszeichnet. Unsere heutige Wohnung wie unsere heutige Gastlichkeit sind auf das Imponieren berechnet, in beiden liegt die ängstliche Sucht verborgen, als reich und vornehm zu gelten, den Anschein des Auf-großem-Fuße-lebens zu erwecken.

Und damit stimmt noch vieles andere in unseren heutigen gesellschaftlichen Zuständen überein. Man höre nur die Unterhaltung gewisser Kreise, die sich bei Besuchen abspielt. Sie dreht sich um Bäder und Reisen, mit denen man imponieren will, um „erstklassige Hotels", um vornehme Sports, die man mitmacht. Nur das „Feine", das man von sich berichten zu können glaubt, wird hervorgesucht und ausgebreitet. Es ist dann für den stillen Zuhörer köstlich zu sehen, wie sich zwei im Gespräch Begriffene gegenseitig zu „überfeinern" suchen. Unsere äußeren Höflichkeitsformen kommen aus der schlichten Herzlichkeit, die sie früher hatten, immer mehr in das versteift Gekünstelte. Man klappt die Fersen zusammen, macht tiefsten Bückling und küßt die Hand, alles mit jener geräuschvollen Eckigkeit, die den Neuangelernten so sehr in Gegensatz zum Aristokraten der alten Schule stellt, dem diese Dinge natürlich waren. Die „gnädige Frau" der alten

Hörigkeitszeit ist heute wieder in aller Munde, in einer Zeit, wo ein freies Menschentum sich über veraltete Institutionen und Vorurteile längst erhoben hat. Es herrscht eine geradezu ängstliche Sucht, die natürlichen Verhältnisse zu übertünchen, sich zu verkünsteln, ins „Feine" zu steigern, sich gewaltsam ins Talmi-Aristokratentum zu erheben. Wir scheinen uns gerade dessen zu schämen, was unser Stolz sein sollte, unseres Bürgertums. Wir wollen Aristokraten sein in dem Augenblicke, wo das Bürgertum zur Basis für unsere wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse geworden ist, wo es sich zu einer Höhe entwickelt hat, daß es die Kultur unserer Zeit bestimmt.

Macht man sich alle diese Verhältnisse klar, für die übrigens das am spätesten in die deutsche Kultur eingetretene Norddeutschland, an seiner Spitze Berlin, den Ton angibt, so begreift man die Stellung, die unser heutiges Publikum der neuen kunstgewerblichen Bewegung gegenüber eingenommen hat. Ging diese im Grunde ihres Wesens auf eine Veredlung aus, die doch stets eine Verinnerlichung, ein Abstreifen der formalistischen Unwesentlichkeiten bedeutet, so herrschte hier gerade das geschilderte Streben nach dem Äußerlichen und Repräsentativen vor. War dort die Einfachheit und Echtheit das Ziel, so war es hier das Pomphafte und Renommistische, bei dem es mit dem Echten nicht allzu genau genommen wurde, ja das sich auf wirtschaftliche

Verhältnisse übertrug, in denen die Unechtheit, der Schein geradezu zur Bedingung werden mußte. Ein totales Mißverstehen dessen, was die neue Bewegung wollte, mußte die Folge sein. Und sie ist es gewesen. Natürlich hielt man darauf, in jeder Beziehung das Neuste zu haben und so mußte man auch das Neuste in der Wohnungsausstattung haben, sich „modern" einrichten. Das Resultat war der Jugendstil: die Anpassung der Industrie an die Gesinnung des Publikums. Nun haben wir die alte Gesinnung in neuem Gewande, eine neue Mode, die sich für den modernen Stil ausgibt, einen neuen Maskenscherz, eine neue Unwahrheit. Das war aber auf dem Kulturboden, auf dem unser deutsches Bürgertum heute steht, nicht anders zu erwarten, es mußte so kommen. So lange sich unsere Gesinnung nicht veredelt, kann sich unsere Kunst nicht veredeln, eine veräußerlichte Kultur kann keine verinnerlichte Kunst haben.

Und doch, wenn die Anzeichen nicht trügen, ist eine Besserung der Verhältnisse schon unterwegs. An verschiedenen Ecken regt sich der Mißmut, viele empfinden das heutige Scheinwesen als Druck und Zwang. Es hat den Anschein, daß eine Sehnsucht nach Schlichtheit und Natürlichkeit die Herzen mancher erfüllt, die nur noch nicht den Mut haben, aus dem Maskenaufzuge unserer Scheinkultur herauszutreten. Ja, eine kleine Gemeinde ist bereits im Begriff, sich abzusondern und ihr eigenes persönliches Leben zu führen. Es ist klar, daß hier zunächst nur die geistig Führen-

den in Betracht kommen können, wie denn die Kultur stets nur von wenigen gemacht worden ist. Die Leute mit vorwiegend intellektuellen Interessen, die geistig Produzierenden, die Künstler, Gelehrten, Denker, überhaupt die selbständigen Charaktere auf jedem Gebiete, sie bilden heute schon den Keim einer solchen Gemeinde, die es darauf ankäme durch Werbung zu verstärken, um die zerstreuten Fleckchen Kulturerde zu einem geschlossenen reinen Kulturboden zu vereinigen, auf dem eine neue, edlere und echtere Kultur in größerm Umfang ersprießen könnte.

Eine solche Gemeinde würde dann führend wirken und zwar in der ganz allgemeinen Art einer echten Gesinnung und der reinen, sachlichen Betätigung auf allen Gebieten des Lebens und in allen Äußerungen des persönlichen Wollens. Eine geschlossene Liga gegen die Scheinkultur, eine geistige Aristokratie, die berufen wäre, über die Schätze des geistig Edelsten in unserem Volkscharakter zu wachen, die guten Anlagen in ihm zu entwickeln, die schlechten Neigungen zu beschneiden. Die echten Bürgertugenden, die sich bei den Deutschen früher gezeigt haben, die in der Zeit der Not zu großen Taten ermannten, in der Zeit der Armut wenigstens durch Schlichtheit und Treue bedeutend waren, sie sollten in der Zeit des beginnenden Wohlstandes nicht durch Parvenütum verdunkelt und erstickt werden. Die jetzige Lage des Wohlergehens ist auch ein Prüfstein und ein feinerer als jeder andere. Wie sich Charakter und Gesinnung des einzelnen erst da-

durch im wirklich großen Lichte zeigen, daß sie auch, wenn Glück und Macht eintritt, einfach und gütig bleiben, so bewährt sich die Kultur eines Volkes dadurch, daß sie auch im Reichtum edel und nach innen gerichtet bleibt.

Diese Gemeinde würde dann unter anderem ganz von selbst darauf halten, daß die Gastlichkeit wieder die frühere einfache und natürliche Form annähme. Der Wirt würde seine Besucher in seine intimere Häuslichkeit führen, er würde im kleinen Kreise, in dem eine Aussprache und ein gegenseitiges Kennenlernen möglich ist, eine anspruchslose und heitere Geselligkeit pflegen, er würde den Fremden, der sich einfindet, aufnehmen und zum Bleiben auffordern, er würde seinen Gästen das vorsetzen, was seinen Verhältnissen entspricht und überhaupt darauf halten, daß das Durchschnittsgesicht seines Haushaltes vor dem Gaste nicht allzusehr verändert aufträte.

Wären aber erst unsere Verkehrsformen und unsere Geselligkeit geändert, so fiele eine wesentliche Bedingung für die heutige vielfach anfechtbare Art unseres Wohnens weg. Unsere städtische Etage ist hauptsächlich auf das Gesellschaftgeben eingerichtet: die Reihe von Prunkräumen für Abendgäste ist auf Kosten eines im höchsten Maße zusammengequetschten Restes von Raum für das Schlafen, Kochen, Baden und das Aufbewahren von Hausgerät erreicht. Da vorn geht die Scheinkultur vor sich, die Hausbetriebsräume sind obskur und werden nicht gezeigt. Wie anders würde eine lediglich nach den Bedürfnissen des angenehmen

und behaglichen Wohnens angelegte Wohnung aussehen! Behaglich wohnen heißt vor allem gesund wohnen. Deshalb wäre alles Gewicht auf die Wohn-, Schlaf- und Betriebsräume des Hauses und sehr wenig oder gar keins auf die Repräsentationsräume zu legen. Küche, Spülküche, Vorratskammer, Bad, Ankleidezimmer wären reichlich zu bemessen. Das beste Zimmer der Wohnung müßte das Kinderzimmer, das zweitbeste das Schlafzimmer sein.

Freilich, wenn man die verfügbaren Quadratmeter in dieser Weise aufteilen wollte, wo blieben denn dann die Räume, in denen man eine Tischgesellschaft von 24 Personen geben könnte? Diese Frage berührt eben gerade den wunden Punkt unserer Verhältnisse. Wer nur 200 Quadratmeter Bodenfläche sein eigen nennt, sollte gar nicht auf den Gedanken verfallen, eine solche Tischgesellschaft zu geben, er überlasse sie dem fürstlichen Haushalte. Aber die Sache hängt noch an einem anderen Ende: große Gesellschaften werden gegeben, weil die Verpflichtungen dann mit einem Male abgemacht sind. Und so macht jeder seine Verpflichtungen in möglichst zusammengedrängter Form ab, froh, daß er sie damit los ist. Das ist aber ungefähr das Gegenteil von dem, was man unter Gastfreundschaft verstehen sollte. Der alte holde Klang des Wortes nimmt angesichts solcher Gesinnung fast etwas Ironisches an, man sollte das nicht Gastfreundschaft, sondern Gastfeindschaft nennen.

Mit der Überwindung der heute herrschenden Gastereien wäre eine andere Frage schon halb gelöst, die sich bei zunehmendem Wohlstande immer mehr in den Vordergrund schiebt: die Frage, ob nicht der Zeitpunkt gekommen ist, der Großstadt zu entfliehen und hinaus aufs Land zu ziehen. Die wirtschaftlichen Vorbedingungen für diesen Schritt sind jetzt bei vielen vorhanden, die trotzdem nicht daran denken, ihre städtischen Etagen zu verlassen, weil ihre angeblichen Geselligkeitsverpflichtungen dies nicht zulassen. Sie leben dafür in Räumen, in denen sie durch An-, Über- und Unterwohner belästigt werden und diese wieder belästigen und in denen sie von der Natur durch eine Falltür abgesperrt sind. Die Freiheit, die draußen waltet, kennen sie nicht. Ja, viele deutsche Etagenbewohner sind noch so von Vorurteilen beherrscht, daß sie den Begriff „Vorort" in erster Linie mit Billigwohnenwollen und daraus abgeleiteter gesellschaftlicher Minderwertigkeit verbinden, ohne auch nur an die Verbesserung des Wohnens denken zu wollen, die sich mit dem Entfliehen aus der Großstadt ergibt.

Und doch hängt mit der Verbesserung des Wohnens unsere ganze Kulturfrage aufs innigste zusammen. Es kann in Deutschland ja nicht davon die Rede sein, das Einzelhaus ganz allgemein einführen zu wollen, das haben wir schon dadurch unmöglich gemacht, daß wir die Bodenspekulation ein Nationalvermögen haben schlucken lassen, für das jetzt jeder Grundstückserwerber bluten muß.

Aber unsere Wohnverhältnisse müssen in der einen oder anderen Form fester und dauernder werden. Jedenfalls aber sollte der, der es kann, dem ganz zwecklosen und im Grunde doch so stumpfsinnigen Trubel der großstädtischen Straßen entfliehen und sich und seine Familie draußen der Natur zurückgeben. Und sei es auch nur der Kinder wegen, die eigentlich in der großstädtischen Etage völlig am unrechten Platze sind und dort sozusagen in der Gefangenschaft aufgezogen werden. Dafür gelangen sie allerdings in der Großstadt, sobald sie das Kindheitsalter verlassen, sofort an das babylonische Treiben heran, das ihre Erfahrungen auf diesem Gebiete so gewaltig beschleunigt! Eine ungeeignetere Erziehung der Jugend als mitten in der Großstadt läßt sich kaum ausfindig machen. Und wem die gesunde Weiterentwicklung unseres Volkes am Herzen liegt, der muß die Forderung erheben: wenigstens mit der heranwachsenden Jugend heraus aus dieser Umgebung in natürlichere Verhältnisse!

Draußen gedeiht aber nicht nur die Kindheit besser, auch der erwachsene Mensch fühlt sich unabhängiger und wohler. Das eigene Haus schafft ein Gefühl der Freiheit und erlaubt jenes Seßhaftwerden, das für eine ruhige Entwicklung des Einzelnen wie unserer gesamten Kultur so wichtig ist. Das Haus bringt dann auch von selbst die Notwendigkeit des näheren Bekümmerns um das Zweckmäßige, Behagliche und Schöne des Wohnens mit sich, und damit ist einer der wichtigsten Triebe für eine echtere Art der künstlerischen Betätigung geweckt.

Der Bewohner tritt den Räumen, die ihn umgeben, jetzt ganz anders gegenüber, sie sind sein eigen und er hat die Möglichkeit, sie so zu gestalten, wie sie ihm selbst entsprechen. Im Einzelhause wird sich die Wohnung allmählich veredeln und aus dem jetzigen Durcheinander zu einer anständigen Verfassung entwickeln. Allerdings noch nicht sofort, denn die Erfahrung lehrt, daß immer zunächst die alten Zustände in neue Verhältnisse mit herübergenommen werden und sich dort erst allmählich verändern. So ist in Deutschland neuerdings auch der Wohnungszustand der Etage in die Villa übertragen worden, so daß unmittelbar nichts gebessert ist. Aber die Hoffnung, daß Besserung eintreten wird, ist jedenfalls in erster Linie im Einzelhause und nicht in der Etage gegeben.

Bei verbesserten Wohnungsverhältnissen wird sich das Streben in der Gestaltung unserer häuslichen Umgebung dann von selbst auf eine einfache schlichte Würde richten, wie sie dem Bürger geziemt. Gediegenes Gerät innerhalb einfacher Wände und nichts Überflüssiges, sei es an Ornament, „Nippsachen“ oder Möbelstücken, das ist die beste Richtschnur, um zu einer erträglichen Einrichtung zu gelangen. Würde man aus der heutigen, von Unwesentlichem geradezu starrenden Wohnung zunächst einmal jedes nicht unbedingt notwendige Stück und Stückchen herauswerfen, so würde man einen erstaunlichen Erfolg zum Bessern bemerken. Natürlich ist damit noch nicht alles getan. Der wichtigste Schritt ist das Erstreben einer gewissen Ein-

heitlichkeit in Form und Farbe. Ganz besonders in der Farbe, denn diese wirkt eindringlicher als die Form, außerdem läßt sich hier mit billigen Mitteln oft auch da eine erträgliche, ja, gute Wirkung erreichen, wo man mit vorhandenem Mobiliar zu rechnen hat. Zunächst halte man auf eine ruhige Behandlung der Wand. Ein aufdringliches Tapetenmuster hat gar keinen Sinn, die Wand ist im Zimmer nicht Selbstzweck, sondern neutraler Hintergrund, auf dem Möbel stehen und Bilder hängen sollen. Aber sie hat farbig doch als Grundton des Ganzen eine maßgebende Bedeutung. Bringt man sie in Übereinstimmung mit der Farbe des Fußbodens oder dem Teppichbelag, so hat man für das Fernere leichtes Spiel; man hat ein harmonisches Gehäuse für die Ausstattung, die sich, bei einiger weiteren Aufmerksamkeit in der Farbenzusammenstellung, jetzt leicht einfügt. Es wird sich dabei vorwiegend darum handeln, allen im Zimmer auftretenden Stoff in derselben Farbe zu wählen, d. h. also Fenstervorhänge, Möbelbezüge, etwaige kleine Teppiche, Kissen usw. Das ist deshalb nicht schwer, weil hier bei etwa Nichtpassendem der Färber in der Regel mit Leichtigkeit nachhelfen kann. Aber auch sonst sind ja die Ausgaben für Stoff noch immer weit geringer, als für etwa neu zu beschaffende Möbel.

Was diesen Punkt anbetrifft, so liegen die Verhältnisse schwierig, so lange es sich darum handelt, vorhandenes Material benutzen zu müssen. Namentlich sind die Möbel, die in Deutschland in den letzten fünfzig Jahren hergestellt sind, eigent-

lich von einer solchen Mißbildung, daß es schwer wird, sie in anständiger Umgebung zu dulden. Immerhin kann auch hier noch ein erträglicher Eindruck geschaffen werden, so lange nur das Holz und die Farbe einheitlich sind.

Das Problem der Wohnungskultur liegt im übrigen, das braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden, bei der heraufkommenden Generation, die sich ihr eigenes Mobiliar anzuschaffen in der Lage ist. Wenn hier eine Gesinnung Platz griffe, die nur das Einfache und Gediegene wählte, das Protzige vermiede und jeden Anschein des Täuschenden grundsätzlich abwiese, wieviel wäre dann schon gewonnen! Wir würden ein schlichtes Hausgerät von edlem Anstand und echter Vornehmheit, und zwar von bürgerlicher Vornehmheit haben, nicht der gewollten talmi-aristokratischen Vornehmheit von heute. Ein Hausgerät von jener Unaffektiertheit und Wahrheitsliebe, wie es unsere Groß- und Urgroßväter hatten. Die geräuschvolle, aufgeblasene Art unserer heutigen Wohnungsausfüllung würde verschwinden, das billige Surrogatornament, das heute alles überzieht, ordinär erscheinen. An die Stelle des heutigen Aufgemachten, Großspurigen würde sich etwas wieder einfinden, das uns so nahe liegen sollte und das uns doch heute so meilenfern gerückt ist: der sachliche Gesichtspunkt. Wir kennen ihn heute nur noch in unserm Anzuge.

Die Wohnung ist aber nur das weitere Kleid, das uns umgibt. Bedenkt man nun, welche grundverschiedene Gesinnung sich in unserm heutigen Verhältnis zu beiden zu erkennen gibt, so tritt das Unharmonische unserer heutigen Kultur auch hier wieder recht auffallend zutage. In unserer Kleidung haben wir ziemlich geklärte Begriffe über den praktischen Zweck, über Anstand und Würde, in unserer Wohnung nicht die mindesten. In unserer Kleidung vermeiden wir das roh Auffällige und würden es ablehnen, ein Maskenkostüm zu tragen, in unserer Wohnung wiegt der Jahrmarktsplunder und die Maskerade vor. Dort herrscht Einheit und — wenigstens im Männeranzug — Tradition, hier Buntheit und Ziellosigkeit, dort treffen wir den Sinn für Gediegenheit an, hier eine völlige Blindheit gegenüber dem Unsoliden des heutigen Mobiliars. Und noch mehr: dort sind wir zu Opfern bereit, hier ist es nicht der Fall. Man bedenke nur, wie unsere Damen darauf halten, daß die Einzelheiten ihres Anzuges zusammen passen, wie leicht sie eine erkleckliche Summe für einen Mantel, einen Pelzschmuck ausgeben, um ihren Anzug einheitlich zu gestalten! Aber in der Wohnung wird Rotes, Grünes und Gelbes nebeneinander gestellt, als gäbe es hier keine Geschmacksgrundsätze, und die Anlegung von 500 Mark zur geschmacklichen Verbesserung der Grundlagen eines Zimmers erscheint selbst dem Reichen unerhört! Nippsachen und nutzloses Kleingerät, die kauft man. Würde man die dafür aufgewendeten Summen am Jahresschluß zusammenzählen, so würde

man oft sehen, daß eine Summe herauskommt, mit der sich eine durchgreifende Maßregel, sei es in der Wand- oder Bodenbehandlung, sei es in der Durchführung eines einheitlichen Farbenplanes hätte erzielen lassen. Aber das Schlimme ist: es fehlt für diese Dinge an Verständnis. Das Interesse an unserer persönlichen Umgebung erhebt sich augenblicklich noch nicht über unseren Anzug hinaus. Unsere Anschauungen über das Wohnen sind aber auch ein Gradmesser für unsere äußere Kultur und vielleicht ein feinerer und beredterer, als unsere Anschauungen über die Kleidung.

Der Stand des allgemeinen Geschmacks wird sich immer in der derzeitigen kunstgewerblichen Lage zu erkennen geben, die sich ihrerseits wieder im Wohnungsinhalt der Zeitgenossen abspiegelt. Geschmacksdrückend haben im Verlaufe des neunzehnten Jahrhunderts viele Umstände gewirkt: das Ersterben der handwerklichen Tradition, die mißverstandene Art der Fabrikation, die sozialen, einen neuen Stand ohne Geschmack an die Oberfläche werfenden Veränderungen, nicht zuletzt auch die wirtschaftliche Beschränkung, die in Deutschland in der ersten Hälfte des Jahrhunderts herrschte. Nichts aber hat so erschütternd und verhängnisvoll eingewirkt, als das Parvenütum der letzten dreißig Jahre. Die Protuberanzen, die jetzt plötzlich hervortraten, ließen sogar die äußerste Beschränktheit in der ersten Hälfte des Jahrhunderts im Lichte einer glücklichen Zeit erscheinen, an die man jetzt in der Not des Zuvielen wieder anknüpfen

konnte. Und in der Tat, man hatte damals noch Geschmack, vor allem deshalb, weil der Sinn noch nicht auf das protzige Talmitum gelenkt war, auf dem sich das Trachten der heutigen Zeit bewegt.

Geschmack ist Sache des ästhetischen Taktes, der ästhetische Takt das Produkt einer künstlerischen Kultur. Eine künstlerische Kultur ist nur auf dem Boden einer allgemeinen Kultur denkbar, die Basis dieser aber ist die Gesinnung und der Charakter des Volkes. Und so wird sich unsere heutige künstlerische Lage nicht ändern, wenn sich nicht auch unsere Gesinnung und unser Charakter ändert. Das Streben nach Äußerlichkeiten kann nur eine veräußerlichte Kunst, die Sucht zu imponieren nur einen hohlen Renommierstil, ein Scheinwesen nur eine Scheinkunst im Gefolge haben. Unsere allgemeine Kulturlage ist der Grund, weshalb die neue Bewegung im Kunstgewerbe bisher einen verbessernden Einfluß auf die allgemeine deutsche Wohnung noch nicht gehabt hat. Sie ist der Grund, weshalb der Jugendstil für die neue Kunst gehalten wurde und die allgemeine Verbreitung fand, die er heute hat. Sie ist der Grund, daß die eigentlichen Ideen der neuen Kunstauffassung das deutsche Publikum noch nicht berührt haben, daß das Streben nach dem Echten, Einfachen, Sachlichen, das ihr eigen ist, noch kein Verständnis findet, ja daß ihr Sinn von vielen direkt ins Gegenteil verkehrt worden ist.

Von diesem Standpunkt aus kann man dem Kunstenthusiasmus, der seit einigen Jahren in breiteren Schichten hervorgebrochen ist, nur zweifelnd

gegenüberstehen. Wenn es sich um die Kunst von der Marke Jugendstil handeln soll, dann ist die völlige Kunstlosigkeit vorzuziehen, dann kann der Kunstfreund sich nur schleunigst zum Kunstfeind umwandeln. Denn die neue Errungenschaft des sogenannten Kunstinteresses befördert dann lediglich die Unkultur. Es wäre besser, dieses Kunstinteresse abzustreifen und sich dem Streben nach der blanken Nützlichkeit hinzugeben, dann bliebe man wenigstens auf gesundem Boden. Ein mißleitetes Kunstinteresse ist fürchterlich. Gerade mit dem Begriff moderne Kunst ist neuerdings ein solcher Mißbrauch getrieben worden, daß man wünschen möchte, das Wort Kunst dränge weniger an unsere Ohren; vielleicht würde dann unbewußt mehr wirklicher Kunstsinn betätigt. Denn ein Trieb nach Kunst ist jedem natürlichen Menschen an sich eigen. Ein harmonisches Menschentum ist auch künstlerisch. Eine künstliche Kunst aber führt in die Irre.

Verbessern wir daher die natürlichen Unterlagen für eine echte Kunst: bauen wir zunächst eine echte Kultur auf, dann ist der Weg zu einer echten Kunst leicht. Er führt nicht über die Luftschlösser von konstruierter Modernität und modern sein wollenden Tageslaunen, sondern liegt gerade für die tektonischen Künste auf dem gesunden Boden eines unverfälschten Gediegenheitssinnes und vor allem einer echten und geraden Gesinnung.

DIE MODERNE UMBILDUNG UNSERER ÄSTHETISCHEN ANSCHAUUNGEN

DAS Wort, daß auf der Welt nichts dauernd sei als der Wechsel, findet seine Anwendung auch auf unsere ästhetischen Anschauungen — wobei dieser Begriff nicht nur in seiner Beziehung zur „Kunst“ gebraucht werden soll, sondern in Beziehung zum menschlichen Gestalten jeder Art. In der Beurteilung dieses Gestaltens und in seiner Art überhaupt findet seit Menschengedenken eine ununterbrochene Umbildung statt, und zwar sind die Veränderungen teils solche, die den Bewegungen eines Pendels ähneln, das aus seiner Ruhelage abwechselnd links und rechts herausschwingt, teils solche, die sich als Weiterentwicklung nach einem bestimmten Ziele hin zu erkennen geben. Die erste Art von Bewegung ist jedermann ohne weiteres aus dem steten Wechsel der Mode geläufig. Die Mode liebt es bekanntlich, aus einem Extrem ins andere zu fallen, und man könnte die psychologischen Ursachen für diesen Wechsel vielleicht daraus erklären, daß gewisse Organe, welche bei der Bewunderung der einen Form in Tätigkeit gesetzt werden, auf die Dauer ermüden und dann der Betätigung anderer Platz machen, die auf andere Formen eingestellt sind. Die Mode ist nicht auf Kleider beschränkt, es gibt auch Kunstmoden.

Auf Perioden einer monumentalen Kunstgesinnung folgen naturalistische Strömungen (wie es in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts geschah), auf das Komplizierte und Verfeinerte pflegt das Einfache und Primitive zu folgen (auf das Rokoko der Klassizismus, beginnend mit dorischen und ägyptischen Architekturformen). Ja, sogar unsere Beurteilung der historischen Kunst schwankt hin und her; die eine Generation berauscht sich an Raffael und findet zu Michelangelo kein Verhältnis, die folgende hebt die Art Michelangelos auf den Schild.

Die andere Bewegung, die nach einem bestimmten Ziele hin, liegt nicht so offen zutage. Ja, betrachtet man lediglich die sogenannten reinen oder freien darstellenden Künste, nämlich Bildhauerkunst und Malerei, so ist sie aus deren geschichtlichem Verlauf vielleicht überhaupt nicht klar zu entziffern. Diese Künste mit ihrer beständigen Grundlage der Natur, von deren Boden sie sich gar nicht loslösen können, sind von einem bestimmten Gesichtswinkel aus durchaus unfrei, sie sind an die Natur gebunden. Wir sehen daher in ihrer Geschichte wohl eine Art einheitlicher Bewegung, die sich in gewissem Sinne als ein fortlaufend schärferes Erkennen der Natur betrachten läßt (so brachte erst das neunzehnte Jahrhundert das Erkennen der atmosphärischen Werte in die Malerei), aber diese Bewegung ist mehr äußerlicher als innerlicher Art.

Anders mit den nicht von der Natur abhängigen, ganz besonders den tektonischen Künsten. Die

Formen, um die es sich hier handelt, sind schöpferische des menschlichen Instinktes, sie sind an nichts Gegebenes gebunden. Es ist wahr, sie werden durch die Rücksicht auf den Zweck, die Konstruktion, das Material diktiert. Aber nur bis zu einem gewissen Grade: diese Bedingungen lehren uns noch nicht, ein Zimmer in die Form eines geometrischen Körpers zu bringen, es könnte dafür unregelmäßig sein wie eine Höhle. Eine zu stützende Decke verlangt eine Säule, aber die Form dieser Säule ist durchaus ein Erzeugnis des menschlichen Geistes. Er kann sie so oder so bilden, und warum sie hier so und dort so gebildet wurde, diese Frage ist zunächst als ganz offen zu betrachten. Das Geheimnisvolle, was diese menschliche Bildungstätigkeit an sich hat, ist so verlockend, daß es den Denker in besonderm Maße anziehen muß. Die auftauchenden Fragen führen auf die tiefsten Gründe der psychologischen und physiologischen Forschung. Sie in abstracto zu beantworten, dürfte so bald noch nicht möglich sein. Die Antworten, die gegeben worden sind — wir haben ein ganzes Zeitalter der abstrakten Ästhetik hinter uns — sind zumeist unbefriedigend gewesen, nicht selten haben sie geradezu ins Absurde geführt.

Nicht die Fäden solcher Spekulationen sollen hier weitergesponnen werden. Hielte sich die Ästhetik mehr an die Beobachtung als an die philosophische Spekulation, so würde sie einen fruchtbareren Acker bearbeiten. Und es ist angesichts des riesigen Aufwandes, der bisher an die

spekulative Ästhetik gesetzt worden ist, vielleicht am Platze, die Ästhetik einmal ganz und gar auf die Erfahrung hinzuweisen, derart, daß sie zunächst versucht, eine Art Statistik des bisher von Menschen Geschaffenen zu liefern und allein aus den so aufgestellten Tatsachen ihre Schlüsse zieht. Die Anfänge sind schon gemacht; namentlich hat die Erforschung der Bildungen der Naturvölker und der frühen Kulturen hier bereits viel Licht ausgebreitet. Es steht zu hoffen, daß auf diesem Wege endlich wirklich brauchbare Ergebnisse erlangt werden, daß die sicheren, wenn auch engen Wege der Empirik dazu führen werden, den geheimnisvollen Gesetzen, nach denen wir Menschen bilden und menschliche Bildungen beurteilen, auf den Grund zu kommen. Jedenfalls werden sich dann mit der Entwicklung der Formen auch die Wandlungen unserer ästhetischen Anschauungen klar übersehen lassen.

Daß solche Wandlungen auf dem tektonischen Gebiete der menschlichen Tätigkeit vor sich gehen, lehrt uns ein Blick nicht nur auf den Verlauf der Geschichte, sondern selbst auf deren allerletzte Vergangenheit. Ja, was diese letzte Epoche anbetrifft, so sind die Veränderungen hier so bedeutend, daß es den Anschein hat, als gingen wir geradezu grundlegenden Umwälzungen in unserm Geschmacksurteil entgegen, Umwälzungen, die die gegenwärtige und kommende Zeit in einen ausgesprochenen Gegensatz zur alten Zeit stellen werden. Dabei wird hier gar nicht an die gegen-

wärtige Revolution im Kunstgewerbe gedacht, von der sich noch nicht sagen läßt, was an ihr Mode und was dauernder Entwicklungsanteil ist. Es handelt sich überhaupt um einen weit größeren Zeitabschnitt, denjenigen, von dem aus das moderne Leben überhaupt seine Entwicklung genommen hat: die Zeit seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

Wer sich des gewaltigen Umschwunges bewußt werden will, den unsre ästhetischen Anschauungen im Verlaufe dieser Zeit auf einem bestimmten Gebiete durchgemacht haben, der betrachte die Männerkleidung des achtzehnten und die des neunzehnten Jahrhunderts. Damals war der seidene, mit kostbarer Stickerei besetzte Rock, die Puderperücke und das Krausenhemd üblich, heute ist selbst als Staatskleid der einfache schwarze Frackanzug mit der schlichten weißen Krawatte über dem schmucklosen, weiß gebügelten Hemd die Norm. Welcher Mann würde sich heute in dem Anzug des achtzehnten Jahrhunderts wohlfühlen? Und betrachten wir die uns umgebenden Gebrauchsgegenstände, so finden wir dieselben Wandlungen. Ein Gang durch das Zeughaus zeigt uns die Schußwaffen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mit köstlicher Zierarbeit versehen; die heutige Jagdflinte, der heutige Revolver sind ganz schmucklos und verkörpern nur die nackte Gebrauchsfähigkeit. Am schlagendsten tritt uns vielleicht der Gegensatz zwischen einst und jetzt an jenen alten Kanonenrohren entgegen, die über und über mit prächtig modelliertem Akanthus-

blattwerk versehen waren und als Prachtstücke in unseren Museen aufbewahrt werden, während der Gedanke, unsere heutigen Kanonenrohre mit Ornamenten zu schmücken, geradezu etwas Absurdes haben würde.

Schon aus den angeführten Tatsachen läßt sich der Grundsatz erkennen, daß die Zeitentwicklung auf Ablegung des Schmuckes hindrängt. Freilich ist dieser Grundsatz noch nicht überall und bisher selten ganz rein durchgeführt zu beobachten. Unsere Damen pflegen noch heute den Schmuck in der Kleidung in ausgedehntestem Maße. Man denke an den vom Standpunkte der Nützlichkeit ganz überflüssigen phantastischen Aufwand auf ihren Hüten, an den Besatz ihrer Kleider, an die von ihnen so sehr geliebten Schmucksachen in Gold und Silber. Hier waltet noch ganz die Phantasie und der Wunsch, durch Schmuck zu gefallen, vor, denen wir in früheren Jahrhunderten auf allen Gebieten menschlichen Bildens und Gestaltens begegnen.

Und doch sind auch hier bereits merkliche Wandlungen eingetreten. Sie begegnen uns am auffallendsten in England, dem Lande des tailor-made-Frauenanzuges. Die Engländerin, auch die vornehmste, trägt diesen Anzug immer und überall, außer bei Gesellschaften und feierlichen Gelegenheiten, und diese Sitte findet auch auf dem Kontinent immer mehr Anklang. Dieser Anzug ist genau so schmucklos wie unser gegenwärtiger Männeranzug, er verkörpert genau dasselbe Prinzip. Das Gebiet des weiblichen Anzuges ist also von der modernen Auffassung bereits betreten,

wenn auch noch nicht erobert. Selbst der Damenhut mit all seiner Phantastik weicht dem auf das ganz Schmucklose abstrahierten sogenannten Matrosenhute, der in England die Alltagskopfbedeckung für alle Stände und alle Lebensalter geworden ist. Die Frau tritt mit alledem langsam in das Stadium ein, in dem wir Männer uns schon seit lange befinden: das der im wesentlichen schmucklosen Kleidung.

Bedenkt man, ein wie wichtiges Gebiet die Kleidung für jeden Menschen ist, so nimmt es wunder, daß den an ihr beobachteten Entwicklungsvorgängen nicht eine größere Beachtung geschenkt zu werden pflegt. Die Kleidung ist nicht nur das erste Objekt aller menschlichen Kunst gewesen, sondern sie ist noch heute die tägliche Sorge jedes einzelnen menschlichen Wesens. Sie spielt in unserem Denken und Fühlen die allergrößte Rolle, wir machen in bezug auf Kleidung die allerfeinsten Unterschiede. Alt und jung, hoch und niedrig, arm und reich betrachtet sie nächst dem täglichen Brot als den wichtigsten Umstand des äußeren Lebens. Selbst der Zerlumpte hat noch Eitelkeitspunkte. Das, was sich also in unserer Kleidung entwickelt hat, muß gewiß ein Niederschlag dessen sein, was sich überhaupt in der Geschmacksbildung entwickelt. Und man kann eigentlich hier am sichersten sein, daß man über alle Schwankungen und Täuschungen hinaus — deren wir im Verlauf dieser Betrachtung manche antreffen werden — hier wenigstens ein untrügliches Zeichen der Zeit vor sich hat.

Dieses Zeichen der Zeit, eine ganz ausgesprochene Bewegung auf die schmucklose Form hin mit entschiedener Hervorhebung des rein Zweckmäßigen, finden wir in anderen Gebilden in fast ebenso unverkennbarer Gestalt ausgeprägt als in unserer Kleidung: in unseren Schiffen, unseren Wagen, unseren Maschinen. Gerade die Maschinen erzählen am deutlichsten von dem Zuge unserer Zeit, denn sie sind traditionslos in ihr entstanden. Dagegen ist die heutige Form der schon früher gebrauchten Dinge, etwa eines Landauers oder eines Segelbootes, nur durch eine Art Häutung aus der früheren Form umgebildet worden.

Nun kann man aber einwenden, daß es fraglich sei, ob eine frühere Zeit Dinge wie Maschinen geschmückt haben würde, es gab ja früher die heutige Maschinenwelt nicht. Aber es gab doch Werkzeuge, astronomische Instrumente, Fahrzeuge jeder Art, und alle diese Dinge trugen Schmuckformen, zum Teil traten sie in reicher Ausbildung auf. Kein Schlosser bildete ein Schloß ohne einigen ornamentalen Aufwand, kein Tischler einen Tisch ohne irgendeinen Tribut an die Phantasie, die astronomischen Instrumente zeigten reiche Gravierarbeit, das Segelschiff wenigstens ein reichverziertes Schiffsvorderteil.

Alle diese Dinge waren, nach unserer heutigen Auffassung, „künstlerisch" gebildet. Nach der damaligen Auffassung dachte bei ihnen aber gewiß kein Mensch an „Kunst", man bildete eben so, wie der naive innere Trieb es diktierte. Und dies führt sogleich auf eine sehr wichtige Bemerkung.

Seit der Zeit, da sich die moderne Welt plötzlich in den neuen schmucklosen Zustand getrieben sah, wo sich die neuen Kinder der Zeit, bar alles zeremoniösen Auftretens, in größerer Menge um den noch halb in romantischen Träumen schwebenden Menschen ansammelten, seit jener Zeit erhob sich der Aufschrei nach Kunst, der für die letzten fünfzig Jahre so bezeichnend geworden ist. In keiner Zeit der menschlichen Entwicklung ist wohl das Wort Kunst so oft im Munde geführt worden, als von damals bis heute. Ein Heißhunger nach Kunst durchwühlt gerade heute wieder die Menschheit, und man experimentiert gerade jetzt wieder mit dem Begriffe Kunst im breitesten Umfange hin und her.

Dieser Schrei nach Kunst hat zweifellos seine Berechtigung am Ende eines Jahrhunderts, das in Wissenschaftlichkeit förmlich erstarrt war, und er ist nichts anderes als die natürliche Reaktion gegen ein System der Einschränkung und Einschnürung, die diese Zeit gegen diejenigen höheren Geistesgüter ausgeübt hatte, die sich mehr auf dem Gefühl als dem Verstand der Menschen aufbauen. Soweit man aber diese „Verkunstung" auf dasjenige menschliche Bilden, das die Bedürfnisse des täglichen Lebens deckt, ausgedehnt hat, soweit sie unsere tektonische Tätigkeit beeinflußt hat, ist sie durchaus nicht glücklich gewesen. In diesem Jahrhundert, das als das Geburtsjahrhundert der neuen schmucklosen Formen bezeichnet werden kann, sind gleichzeitig die bedenklichsten Aufpfropfungen auf die neuen Gebilde

im Sinne einer vergangenen Kunstauffassung vorgenommen worden. Sie schufen eine Art Zwittergebilde, eine Art Afterkunst, die uns nun erst recht in den Abgrund der Kunstlosigkeit hinabreißen mußte. Man versah nämlich die jetzt zumeist maschinenmäßig hergestellten Dinge mit solchem Schmuck, den man von den früheren, handwerklich erzeugten Dingen her kannte. Denn es war nichts leichter, als alle die Herrlichkeiten auch ihrerseits maschinenmäßig herzustellen. So entstanden unsere gestanzten Blechornamente in Nachahmung der früheren Treibarbeit, unsere ganze Goldarbeiterkunst ging an diesem Maschinenwerk zugrunde. Das Gebiet des Edelmetall-Schmucks wurde so total ruiniert, wie wir es vor einigen Jahren antrafen. So entstanden alle die den Tischlern für Spottpreise gelieferten, maschinenmäßig hergestellten Holzornamente, die fast unser gesamtes, seit 1870 gefertigtes Mobiliar zum Schund stempeln, so entstanden alle jene ornamentalen Phantasien in Gußeisen und Papiermaché, die der Nachwelt von dem künstlerischen Verfalle unserer Zeit so beredt berichten werden.

Es lag hier der fundamentale Irrtum vor, Ornament mit Kunst zu verwechseln. In Wahrheit haben beide so wenig miteinander zu tun, wie das Meßgewand des Priesters mit dem Begriff Religion zu tun hat. Und da dieser Vergleich einmal angeschnitten ist: genau so wie das Ritualwesen in der Religion, genau so steht das eigentlich Formale und Ornamentale in der Kunst da. Ge-

nau so, wie sich eine Religion ganz in dieses Ritualwesen verlieren kann, so daß man vergeblich nach Geist und Leben sucht, genau so kann sich die Kunst in das Formale verlieren und dadurch zur Mumie werden.

Diese Mumifizierung ist im Verlaufe der letzten hundert Jahre unter der Flagge der Kunst mit einem großen Bruchteil unserer tektonischen Künste vor sich gegangen. Ganz besonders mit der Architektur. Von strotzender Lebenskraft im griechischen, römischen und gotischen Zeitalter, wo sie mehr oder weniger der Inbegriff der gesamten bildenden Kunst war, ließ sie schon zur Zeit der Renaissance Zeichen organischer Störung erkennen. Denn man übernahm jetzt „Formen" und machte diese fortan zum Wesentlichen in ihr. Mit dem Klassizismus, der es fertig bekam, dorische Tempelfronten vor Bedürfnishäuschen zu bauen, begann die große Narretei der Architektur des 19. Jahrhunderts. Im Verlauf des tollen Treibens gelangte man schließlich bis zu der bekannten Durchrasung aller Stile der Vergangenheit, wobei man das Bewußtsein des eigenen Lebens ganz verlor und mit derjenigen Kunst, die eigentlich die Führerin aller anderen Künste sein sollte, Fangball spielte.

Dieses Spiel bezog sich nicht auf die Architektur allein, sondern auf das ganze Handwerk, das jetzt der historisch gebildete Architekt in Pacht nahm. Auch das Handwerk wurde der Tummelplatz formaler Phantastereien, auch an das Kleingerät wurde der ganze Maskeradenaufwand an-

geklebt, den sich die Werke der Architektur hatten gefallen lassen müssen. Die Kunst des Architekten endete auch hier im Verkleiden in einen bestimmten „Stil", wobei Ornament und Formenwesen die Hauptrolle spielten. Und wenn er es auch nicht selbst war, der die oben geschilderte fabrikmäßige Herstellung von Ornamenten besorgte, so schuf er doch die Vorbedingungen dazu, indem er das geistige Band zwischen alten Ornamenten und neuen Dingen knüpfte. Die Herstellung dieser Maskeradenausstattung nach der neuen Methode, d. h. durch die Maschine, war dann nur ein vorauszusehender, sehr natürlicher Schritt.

Durch dieses Dazwischentreten des gebildeten Architekten ist in die natürliche Weiterentwicklung der menschlichen Gestaltungsart eine eigentümliche Verwirrung geraten. Will man dieser Weiterentwicklung auf den Grund kommen, so bleibt daher nichts übrig, als sein Wirken auszuschalten. Das ist aber deshalb sehr schwer, weil er tatsächlich den allergrößten Einfluß ausgeübt hat. Denn gerade er schien der berufene Kunstwart zu sein, der die Fahne der künstlerischen Bestrebungen mitten in einer vollkommen kunstlosen Zeit hochhielt, gerade in ihm wurde der Helfer in jener Zeit erblickt. Was er als Heilmittel verzapfte, nämlich den Aufguß der gewesenen Stile, konnte keinem Menschen helfen. „Hier war die Arzenei, die Patienten starben" kann man heute mit Faust sagen, der gegen die Pest mit Latwergen und Schwarzkunst ankämpfen wollte. Diese gewollte,

sich in Äußerlichkeiten erschöpfende Kunst, die seit fünfzig Jahren in das tektonische Bilden getragen worden ist, war ein Schwimmen gegen den Strom der Zeit, das den Schwimmer nicht vorwärts brachte und die Torheit verkörperte, die Richtung der eigenen Zeit negieren zu wollen.

Nun hat sich die Entwicklung dieser gewollten Kunst aber trotzdem nicht auf alle Gebiete menschlichen Gestaltens erstreckt, einige abgelegene Provinzen sind unbeachtet liegen geblieben, und in diesen konnte sich die Weiterentwicklung naiver Kunstanschauungen vollziehen. Dahin gehört die Kleidung mit den schon oben betrachteten Entwicklungsergebnissen. Dahin gehören ferner die Erzeugnisse des Maschineningenieurs und des Bauingenieurs, soweit in diese nicht „Kunst" zu tragen versucht worden ist. Und schließlich gehören dahin diejenigen örtlichen Industrien, wie Töpferei, Weberei, ländliche Baukunst, deren alte Tradition sich in direkter Fortpflanzung des einst Gewesenen und ohne irgendwelche höhere Einmischung bis in unsere Tage herübergerettet hat. Die Zahl der Volksindustrieen ist gering. Und da sie mehr Reste eines alten Zustandes darstellen, als daß sie Kinder einer neuen Zeit sind, so fallen sie gegenüber den anderen Zeichen des naiven Gestaltens unserer Zeit, der Kleidung, den Maschinen, den Ingenieurbauten, nicht sehr ins Gewicht.

Man wird einwenden, daß es sich bei diesen Dingen nicht um Kunst handele, die Ästhetik also nicht in Betracht komme. Ein großer Irrtum. Wo

fängt im Leben die Kunst an und wo hört sie auf? Wo will man das „reine Gefallen", das wir Menschen bei tausend Gelegenheiten empfinden, nach der künstlerischen oder nichtkünstlerischen Seite hin begrenzen? Man kann ja nichts dagegen haben, wenn man den Begriff Kunst auf Poesie, Malerei, Skulptur, Musik und Tanz beschränkt, diejenigen Künste, in denen sich der Mensch im freien Spiel seiner Phantasie ergeht, die mit einem Nutzzwecke in keiner Weise verbunden sind. Sobald man aber die Baukunst einschließt — und wer wollte es unternehmen, ihr den Zutritt zu versagen — gibt es eigentlich überhaupt keine Grenze für den Begriff Kunst mehr, denn diese Kunst dient zunächst und im Grunde ihres Wesens Nützlichkeitszwecken. Bereits ist es ja auch alltäglich geworden, auch das sogenannte Kunstgewerbe in die Kunst einzuschließen. Was ist nun aber Kunstgewerbe und was gewöhnliches Gewerbe? Wollte man einen Zaun zwischen beiden aufrichten, so wäre gerade dem Kunstgewerbe am allerwenigsten gedient, denn dessen Definition würde dann wahrscheinlich — wie es wirklich häufig geschieht — darauf hinauslaufen, daß das zum Kunstgewerbe Gehörende irgend etwas nicht unbedingt Notwendiges enthalten müsse, irgendeinen „künstlerischen" Zusatz, wodurch wieder eine ganz gefährliche Tendenz, die des unsachlichen Anklebens von Nebendingen, unterschrieben wäre. Tatsächlich ist das sogenannte Kunstgewerbe eine lange Zeit nichts anderes gewesen als das sachliche Gewerbe mit unsachlicher Kunstanklebung. Der Zu-

sammenleimung der Begriffe Kunst und Gewerbe zu einem Worte entsprach die Zusammenleimung von Sachform und Ornament, die man im Gewerbe der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sehr zum Unheil der Sache vorgenommen hat. Wir sind auf diese Weise dahin gelangt, zwischen „künstlerischen" und gewöhnlichen Gewerbeerzeugnissen zu unterscheiden. Nur mit dem „künstlerischen" Gewerbe beschäftigen sich unsere Kunstzeitschriften und will es am letzten Ende die kunstgeschichtliche Einreihung zu tun haben; auf die anderen Erzeugnisse sieht der heutige Mensch, mit dem Wahngebilde sogenannter Kunstanforderung behaftet, verächtlich herab. Wir befinden uns also in einem ganz offenbaren Gegensatze zu unserer alten Kultur, der Kultur, an die vor hundert Jahren die Maschine ihren zehrenden Zahn ansetzte. Dort war nur eine einheitliche Auffassung des Gewerbes vorhanden (es gehörte nach unserer heutigen Auffassung alles zur Kunst), heute unterscheiden wir zwischen künstlerisch legitimen Kindern und Wechselbälgen.

Betrachten wir aber nun den Unterschied zwischen beiden Kindern unseres Zeitalters von der wirtschaftlichen statt von der künstlerischen Seite, so stellt er sich wesentlich anders dar. Die wirtschaftlich natürlich erzeugten sind dann zweifellos die gewöhnlichen, d. h. die Maschinenprodukte. Sie sind aus den Bedingungen heraus entstanden, die sich im Werdegang der Verhältnisse entwickelt haben, sie werden auf der Grundlage des allgemeinen Arbeitsmarktes erzeugt, sie liefern die

brauchbarsten Werte mit dem geringsten Aufwande. Sie sind also der heutigen Lebenslage entsprechende, daher im richtigen Sinne moderne Erzeugnisse. Unsere „kunstgewerblichen" Gegenstände haben mehr oder weniger Affektionswerte, sie sind nur der begüterten Klasse, also wenigen, zugänglich und können niemals den Anspruch erheben, den Tagesbedarf des Volkes zu decken. Wo immer heute die „künstlerische", d.h. nach der bisherigen Auffassung die nicht wirtschaftlich rationell hergestellte Arbeit als Ideal auf den Schild gehoben wird, wird man mit wirtschaftlich unnatürlichen Verhältnissen rechnen müssen. Und sofort taucht hier das merkwürdige Kulturbild auf, das uns William Morris und die englischen Künstler-Sozialisten geliefert haben, die von einer „Kunst aus dem Volke und für das Volk" ausgingen und als Endwerte so teure Sachen lieferten, daß nur wenige Begüterte in der Lage waren sie zu kaufen.

Zu solchen Verkennungen hat das einseitige, die wirtschaftliche Seite der Sache mißachtende Bestreben nach sogenannter Kunst geführt. Diese Kunst war eine künstliche, sie war in der Luft konstruiert.

Das Künstlerische im Menschen besteht in ganz allgemeinen Neigungen, die sich auf alles erstrecken, was wir denken und tun und wenigstens im natürlichen Menschen stets tätig, stets vorhanden und gar nicht aus unserem Geistesleben zu eliminieren sind. Unser Gefallen erstreckt sich im Leben auf viel weitere Gebiete, als auf die der eigentlichen Kunstwerke. Abgesehen von der Natur,

die uns immer das größtmögliche ästhetische Gefallen abnötigt, gefällt uns in unserer von Menschen geschaffenen Umgebung alles Mögliche, eine Eisenbahnbrücke, ein Zweirad, eine Hutform, eine Krawatte. Und der gestaltende Mensch bildet anderseits immer nach gewissen Gesetzen, einfach infolge seiner ihm eingepflanzten psychologischen Bedingungen, mag er „künstlerisch" bilden oder nicht. Der Schuster beim Anfertigen eines Stiefels, der Tischler beim Fügen eines Schrankes, der Architekt beim Bau eines Hauses, der Wagenbauer beim Konstruieren eines Wagens, der Maschinenbauer beim Entwurf einer Maschine, sie alle handeln nach den uns von der Natur eingegebenen Gestaltungsgesetzen, deren wir Menschen uns gar nicht entäußern können. Und überhaupt ist die Absicht des modernen Gestalters keineswegs immer lediglich die, dem bloßen Gebrauchszweck zu genügen, in sein Gestalten mischt sich, wenn auch unbewußt, der Trieb ein, auch gefällig zu gestalten. Wer überhaupt bildet, bildet auch mit Rücksicht auf die Erscheinung, und selbst beim Bilden des Maschineningenieurs wird man den Trieb zum Gefälligen nicht ausschalten können, jedenfalls versucht auch er, die Maschine äußerlich schmuck und elegant zu halten. Beim Entwurf einer Brücke spielen in der Wahl der Form auch ästhetische Rücksichten eine Rolle. Und schließlich kommt in allen Fällen noch etwas sehr Wichtiges, die Wahl der Farbe, in Betracht, in der ein breiter Raum zur freien ästhetischen Betätigung von selbst gegeben ist. Wir haben also, wenn wir von ästhe-

tischen Anschauungen reden, durchaus ein Recht, das menschliche Bilden in seiner Gesamtheit zu betrachten. Und wir können Veränderungen in der Art dieses Bildens ebensogut an Brücken, an Maschinen, an der Kleidung, an Fahrzeugen, wie an den unter „Kunst" rangierenden Werken menschlicher Tätigkeit studieren.

Im übrigen ist nicht zu vergessen, daß in unserem ästhetischen Empfinden noch ein besonderer Umstand eine ganz ungeheure Rolle spielt: die Macht der Gewohnheit. Selbst wo reine Nutzformen hervorgebracht werden, gewöhnen wir uns in kurzer Zeit an sie, ja finden sie mit der Zeit gefällig, auch dann, wenn sich unser Empfinden zunächst dagegen sträubte. Wer erinnert sich nicht der zuerst häßlich erscheinenden dicken Luftreifen an unseren Zweirädern? Heute nimmt niemand an ihnen Anstoß, unser Empfinden hat sich angepaßt. Und fanden wir nicht einige englische Neuerungen im Anzug, wie den weiten Überzieher, die Lederbeinschienen, die man vorn am Schienbein zuknöpft, unschön? Kaum sind sie eine Reihe von Jahren in Gebrauch, und der Widerspruch hat sich nicht nur gelegt, sondern sie werden auch überall nachgeahmt, also schön gefunden. Die Gewohnheit beeinflußt alle unsere ästhetischen Urteile in allerbreitester Ausdehnung. Wie könnten sonst jene phantastischen, mit kleinem Ornament über und über bezogenen Bauten Indiens dort als Gipfel der Kunst gelten, zu denen wir Europäer doch nicht das geringste Verhältnis finden können! Es sind eben Generationen in den dort üblichen

Kunstformen erzogen worden, und die heutige nimmt sie als etwas durchaus Natürliches, ihrem Ideal Entsprechendes von selbst hin. Die Gewohnheit kann und wird auch den in unseren modernen Bildungen vor sich gegangenen Wandel mit der Zeit im vollen Umfange ästhetisch billigen.

Wie ist es gekommen, daß ein solcher Wandel im Verlaufe von hundert Jahren Platz greifen konnte? Welches sind die Bedingungen und Ursachen dieses Wechsels?

Man kommt dieser Frage, wie so vielen menschlichen Kulturfragen, näher, wenn man den sozialen und den wirtschaftlichen Untergrund der Zeitentwicklung betrachtet. In sozialer Beziehung liegt für die europäische Welt ein großer Wendepunkt am Ende des 18. Jahrhunderts vor. Es handelte sich um den Auftrieb des dritten Standes, der damals stattfand, um den Sieg des Bürgertums über die Aristokratie. Mit diesem Siege, der eine vollständig neue Schichtung der Gesellschaft einleitete, siegte auch eine neue Kunstanschauung über eine alte: die bürgerliche über die aristokratische. Es ist ersichtlich, daß der ganze Kunstapparat, den wir vom Zeitalter der Renaissance an bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts in den führenden Ländern herrschend finden, der einer recht eigentlich aristokratischen Kunst ist. Die Stile der Ludwige in ihrer glänzenden Entwicklung sind ihre reinste Verkörperung. Diese Kunst gab so sehr den Grundton für die ganze Zeit an, daß die damalige bürgerliche Kunst als eine bloße Reduktion der

aristokratischen aufgefaßt werden muß. Erst als die Säulen der aristokratischen Kultur wankten, konnte sich diese bürgerlich reduzierte Kunst selbständig zu entwickeln beginnen.

In England und in Holland hatte sich das Bürgertum weit früher entfaltet als in allen übrigen Ländern, hier steht daher auch die Wiege einer selbständigen bürgerlichen Kultur. In England ist die Stimme des Volkes seit dem Mittelalter her stets durch einen geregelten Anteil an der gesetzgeberischen Gewalt zur Geltung gekommen, und die Grundfesten eines mächtigen und einflußreichen Bürgertums wurden hier bereits unter der Regierung der Königin Elisabeth gelegt. Deshalb ist von der ganzen höfischen und aristokratischen Kultur, mit der Frankreich durch Jahrhunderte für das Festland führend wurde, nur ein sehr schwacher Abglanz nach England gedrungen, hier blieb z. B. die ganze Barock- und Rokoko-Kunst fern. Und ein anderes Ringen nach einer neuen, gegenaristokratischen Kultur nahm seinen Ursprung in England. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts sprossen hier bereits die ersten Blüten der Romantik empor, die Gesänge Ossians begeisterten bald darauf Europa. Damit begann der große Umschwung der Stimmung, der eine neue Zeit einleitete.

Ein Sehnen nach Natur, Reinheit und Einfachheit erfüllte die Welt. Es war die Gegenluft gegen die Hofatmosphäre, die drückend auf der Mehrheit der Menschen gelastet hatte. Das Unberechtigte der dazu vielfach mißbrauchten

Vorrechte der oberen Stände drang zum Bewußtsein des Volkes durch; „in tyrannos“ setzte Schiller als Motto auf sein erstes Literaturwerk. In diesem Ringen nach dem neuen Zeitalter vereinigten sich nun die gesamten Geisteskräfte der europäischen Kultur, die französische Revolution war nur eine Teilexplosion der überall herrschenden Spannung.

Auch künstlerisch trat damals eine vollkommene Änderung ein, das Eigentümliche war nur, daß in der hohen Kunst zunächst eine ganz anders geartete Richtung eingeschlagen wurde. Als Gipfel des Einfach-Schönen und der höchsten künstlerischen Reinheit wurde die eben neu entdeckte griechische Antike erkannt. Da die neue gegenaristokratische Zeitbewegung rein negativer Natur war, so war für die Kunst, die nur mit positiven Werten arbeiten kann, zunächst kein Ergebnis aus dem neuen Zeitgeist zu verzeichnen. Sie umklammerte dafür die Antike mit Inbrunst als den Inbegriff alles dessen, was man ersehnte. Und so flackerte denn jenes Feuer der antiken Begeisterung empor, das in allen Künsten einen so eigentümlichen Widerschein hervorrief, am dauerndsten aber die Baukunst beeinflußte. Hier führte sie in der Form des Klassizismus zu jenen Sinnwidrigkeiten, die schon weiter vorn berührt sind, sie brachte Erzeugnisse hervor, die nur aus einer völligen Verblendung, aus einer Art hypnotischer Beeinflussung zu erklären sind.

Und trotzdem kristallisierten sich auch unter der Decke dieser Verirrungen die dem Geiste der Zeit wirklich entsprechenden Bestandteile einer

geschmacklichen Vereinfachung ab. Die bürgerliche Schicht der Gesellschaft, die jetzt an das Oberwasser gelangte, bildete z. B. ihre Möbelformen in einem Sinne aus, daß sie grundlegend für die ganze folgende Zeit wurden. England mit seiner breiten, selbstbewußten und geldkräftigen Bürgerschicht verrichtete hier Pionierdienste für die ganze europäische Welt, es entwickelte schon am Ende des 18. Jahrhunderts in seinen Chippendale-, Hepplewhite- und Sheraton-Möbeln das moderne Möbel überhaupt. Hier wurden echt bürgerliche Formen geschaffen, einfach, fast ohne Schmuck, gediegen, eine verfeinerte Behaglichkeit atmend, die fern von jeder aristokratischen Repräsentation ihr Genügen im häuslichen Leben findet. Tatsächlich haben in England diese Möbel, besonders die der Sheraton-Form, mehr oder weniger durch das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch ihre Stellung behauptet. Von den dreißiger Jahren an, als die Architekten auch hier „stilvolle" Möbel zu zeichnen begannen, tauchten neben allerhand aus Frankreich entlehnten Formen besonders auch sogenannte gotische Möbel auf, auf die die Architekten große Hoffnungen setzten. Sie verfehlten ihren Beruf, die Welt zu beglücken, völlig, heute stehen sie als vollkommene Karikaturen da. An der Herrschaft des wiedererweckten Sheraton-Möbels hat selbst die neue Kunstbewegung nichts ändern können, deren Möbelformen sich nur einen sehr beschränkten Boden errungen haben. In Deutschland, das freilich unter wirtschaftlich ganz anderen Bedingungen arbeitete,

entwickelte sich in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts das, was wir heute Biedermeierstil nennen: ebenfalls der Niederschlag schlichter Bürgerlichkeit. Aber hier wurden die gesunden Anfänge bald durch die Stilwut der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts weit gründlicher hinweggefegt als in England, es blieb fast nichts von der schlichten Biedermeierkunst übrig. Die deutsche Renaissance der siebziger Jahre füllte dafür unsere Zimmer mit jenem übel beladenen schweren Hausrat, der uns bereits nach zwanzig Jahren unerträglich werden mußte. Nichts hat das Unheil einer sach- und zeitwidrigen Kunst so gesteigert als diese Deutsch-Renaissance-Periode, die den deutschen Geschmack um so sicherer mit Beschlag belegte, als sie unter dem vereinigten Panier des Patriotismus und der Kunst auf das deutsche Gewerbe anstürmte.

Innerhalb dieser Stil- und Kunstwut ist aus den früheren guten Anfängen nur eins unverfälscht auf unsere Zeit herübergerettet worden: unser moderner Anzug.

In der Biedermeierzeit entstanden, hat er an seiner bürgerlichen Schlichtheit durch alle Jahrzehnte festgehalten, und es läßt sich von ihm wohl mehr als von irgendeinem anderen Kulturerzeugnis unserer Zeit sagen, daß er nicht wieder im Sinne einer Ornament- oder Stilkunst „verschönert" werden kann. Die Gründung von Vereinen zur künstlerischen Umgestaltung der Männerkleidung kann hieran nichts ändern. Der heute herrschende Anzug zeigt aber zugleich auch, wie in unserer

Zeit das bürgerliche Lebensideal ganz und gar zum herrschenden geworden ist: auch Fürsten sind, wenn sie ihre Militäruniformen ablegen, genötigt, ihn zu tragen, es gibt selbst für sie keinen anderen Anzug als den bürgerlichen. Dabei ist es amüsant zu beobachten, wie noch einige fossile Reste der alten aristokratischen Tracht in die Gegenwart geschleppt worden sind, z.B. in unserer Geheimratsuniform. Sie zeigt in ihrer Goldstickerei und ihrem Zuschnitt noch den ganzen Apparat der alten schmückenden Kunst, wirkt aber gerade dadurch heute seltsam, fast komisch. Sie wird auch nur bei ganz seltenen Gelegenheiten hervorgeholt und kaum öfter angezogen als ein Maskenanzug, mit dem sie vom Standpunkt des modernen Menschen große Ähnlichkeit hat. Als noch mit Elementen der alten Kultur durchsetzt, muß auch unsere heutige Militäruniform betrachtet werden, die noch viel von der alten geschmückten Form behalten hat, aber es läßt sich schon heute behaupten, daß auch ihre Tage gezählt sein werden. Bereits steigt die praktische Felduniform am Horizont empor, die absolut schmucklos sein wird. Eine englische Erfindung, hat sie in der englischen Kolonialarmee zuerst volles Bürgerrecht erlangt und wurde im südafrikanischen Kriege schon von Hunderttausenden von Soldaten getragen. England ist in der Entwicklung derartiger rein praktischer Sonderanzüge führend vorangegangen. Die mannigfachen Sportanzüge, die von England aus ihren Weg durch die ganze Welt nehmen, sind ein englisches Kultur-

erzeugnis. Sie zeigen zugleich die überwältigende Beweiskraft, die das rein Praktische heute hat: einmal in die Welt gesetzt, wird es nicht nur allgemein angenommen, sondern — wie das z.B. bei der Felduniform der Fall ist — mit der Zeit sogar schön gefunden.

Neben den sozialen Verhältnissen haben die neuen wirtschaftlichen Verhältnisse dazu beigetragen, unsere ästhetischen Anschauungen umzugestalten. Der Anbruch des Maschinenzeitalters fällt mit der Oberschichtung des Bürgertums ungefähr zusammen. Die Maschine, früher nur in geringem Umfange und in unvollkommener technischer Ausbildung dem Menschen bekannt, wurde von jetzt an einer der wichtigsten Begleiter der Menschheit. Eisenbahnen und Dampfschiffe verdrängten bald die Postkutsche und das Segelboot. Fabriken entstanden, in denen Tausende von Spindeln schnurrten und Triebräder sausten, und Massen von neuen Waren wurden auf den Markt geworfen. Unsere gesamten äußeren Lebensverhältnisse änderten sich innerhalb eines halben Jahrhunderts in einer geradezu revolutionären Weise. Ungeheure Eisenmassen wurden der Erde entzogen und der menschlichen Gestaltung dienstbar gemacht. Es entwickelte sich ein neuer Stand, der sie gestaltete: der der Ingenieure.

Der Ingenieur hat den Erdball mit Verkehrswegen überzogen, die Verkehrsfahrzeuge geschaffen, Flüsse und Täler überbrückt, gewaltige Eisen- und Glashallen gebaut, er hat Maschinen

konstruiert und mit diesen die Mehrzahl unserer Gebrauchsgeräte in Millionen von gleichen Exemplaren fabrikmäßig hergestellt. Lohnt es da nicht, die uns auf Schritt und Tritt umgebende überwältigende Anzahl von Schöpfungen des Ingenieurs einmal auf ihre äußere Erscheinung zu betrachten?

Wir entdecken die schmucklose Gebrauchsform, ohne Ornament, ohne irgendeine Spur der Betätigung der alten schmückenden Ästhetik. Und wieder finden wir, daß wir uns bereits an diese Formen gewöhnt haben, ja sie zum Teil schön finden. Ist nicht ein schmucker Ozeandampfer ein Werk, das sich künstlerisch betrachten läßt? Verdient nicht die weitgespannte Bahnhofshalle aus Eisen und Glas mit denselben Augen betrachtet zu werden, wie im alten Rom das Kolosseum betrachtet wurde? Wer kann sich dem Reize einer in kühner Schwingung gespannten, aus zierlichen Eisenstäben gebildeten modernen Brücke entziehen? Und hat nicht selbst der Einblick in eine moderne elektrische Kraftstation mit den reihenmäßig aufgestellten elektrischen Riesenmaschinen einen eigenartigen Reiz?

Vielleicht gibt es viele, die hier noch nicht ganz mitfühlen können. Es ist uns in der Papierweisheit der letzten fünfzig Jahre so oft vorgepredigt worden, alle diese modernen Erzeugnisse seien häßlich und die Maschine sei ein künstlerisches Unheil für die Menschheit, daß dieser Wahn bei den meisten Menschen zum festen Glauben geworden ist. Alle diese Urteile wurden aber vom Standpunkte einer alten Schulästhetik gefällt, die auf

den Anschauungen einer ganz anderen als der modernen Zeit aufgebaut war. Sie aufrecht zu erhalten, widerspricht ebenso den Gesetzen des vernünftigen Denkens, wie es trostlos sein würde. Es gibt nichts absolut Schönes, die Begriffe schön und häßlich drücken nur die Wirkung aus, die irgend eine Erscheinung auf uns ausübt. Es bliebe also höchstens abzuwarten, ob eine ungewohnte Erscheinung nicht mit der Zeit doch noch eine gefallende Wirkung auf uns ausüben wird. Dieses Stadium ist bei vielen der neuzeitlichen Werke, mit denen der Ingenieur uns beschenkt hat, bereits erreicht. Verhielten wir uns gegen die Werke des Ingenieurs stets ablehnend, so wäre es schlimm um uns bestellt. Denn der Ingenieur wird nicht aufhören zu bauen, wie seine Maschinen nicht aufhören werden, Maschinenerzeugnisse zu produzieren. Es bleibt uns angesichts der sich täglich mehrenden Werke des Ingenieurs und der Erzeugnisse der Maschine gar nichts anderes übrig, als sie beide ästhetisch einzureihen, statt sie, wie es bisher geschah, als außerhalb der Ästhetik stehend rundweg abzulehnen.

Daß es sehr wohl möglich ist, auch ein Maschinenerzeugnis künstlerisch zu betrachten, das zeigt uns das Beispiel einer Maschinenarbeit, an die wir schon durch Jahrhunderte gewöhnt sind, und die wir unbesehen als zum „Künstlerischen" gehörig hinnehmen: das gedruckte Buch. Was Gutenberg tat, war nichts anderes als die Einführung des Maschinenbetriebes an Stelle der Handarbeit, denn was bisher geschrieben wurde,

wurde von jetzt an gedruckt. Wer leugnet heute, daß das Buch, entsprechend behandelt, ein künstlerisches Erzeugnis sein kann?

Freilich eins folgt aus der bisherigen Entwicklung mit voller Klarheit: diese neuen menschlichen Bildungen verlangen eine neue Gestaltung. Auf das Fruchtlose der Versuche, mit dem Rüstzeug der alten Ornamentik an sie heranzutreten, ist schon hingewiesen worden; das Überspinnen mit maschinenmäßig hergestellten Ornamenten hat nur zu Ergebnissen kläglicher Art geführt. Ein wichtiges negatives Resultat, das für die Zukunft nicht außer acht gelassen werden darf, scheint aber bereits gewonnen zu sein: eine fabrizierte Schmuckform wirkt abstoßend. Der Schmuck ist eine Art Weihe, die man über das Alltägliche gießt, und es scheint erforderlich, daß aus ihm die Stimmung spricht, aus der er hervorgebracht ist. Bei Betrachtung eines getriebenen Silbergefäßes empfinden wir das Wirken des Treibers nach, wir erleben seinen Eifer, seine Freude an der Arbeit gewissermaßen noch einmal mit, wir sehen, wie er hier glücklich, da unzureichend bildete, kurz es spricht aus dem Werke „ein Geist zum andern Geist". Dasselbe Ornament mit der Blechstanze ausgeschlagen wirkt trivial und vermag nur dem ästhetisch rohen Gemüt Eindruck zu machen. Es wirkt wie eine auswendig hergesagte Liebesbeteuerung und ist im Grunde wie diese nicht nur platt, sondern unmoralisch. Daher vielleicht der Widerwille gegen Ornament überhaupt, der sich

heute bei vielen ästhetisch fein empfindenden Naturen geltend macht. Jedenfalls ist Maschinenornament ein Irrtum. Die glatte, auf das Nützliche reduzierte Form ist das, was wir von dem Maschinenerzeugnis erwarten.

Im übrigen sind die Formen, die sich aus den neuen Bedingungen entwickeln müssen, weder heute schon als feststehend zu betrachten, noch können sie ihrem Wesen nach auf ein bestimmtes Ziel beschränkt sein. Für einige neue Bedingungen, wie z. B. für die raumüberdeckenden Materialien Eisen und Glas, ist ein Typus bereits entwickelt, der sich in dem Pflanzenhaus und der Bahnhofshalle ausspricht. Für den Eisenbau ist das Eisenfachwerk der natürlich gegebene Grundbestandteil; man hat mit Recht die Versuche, die alte Ornamentik auf die Eisenstäbe zu übertragen, heute aufgegeben. Die Gestaltung des Umrisses ist dagegen zum großen Teil ein Produkt der freien Wahl des Ingenieurs, bei der ihn die Berechnung in den Einzelheiten leitet, aber in der Gesamtanordnung nur unterstützt. Auch für diese sind zwar gewisse mathematische Grundanschauungen maßgebend, allein es wäre falsch, anzunehmen, daß sie für jeden Einzelfall nur auf eine einzige Lösung führten. Die Formenwelt der neu entstandenen Gestaltungen ist in den bis jetzt hervorgebrachten Leistungen nur angedeutet, denn wir haben das neue Gebiet kaum betreten. Alle Formen sind noch in einer heftigen Umbildung begriffen, ein allgemeines Gären und Brodeln macht sich geltend. Eine neue definitive Gestal-

tungsform für neue Gestaltungsbedingungen zu finden, kann nicht das Werk eines einzelnen, selbst nicht einer Generation sein, hier müssen Zeitalter in ununterbrochenem Eifer in die Schranken treten.

Der bisherige Gang der Entwicklung menschlicher Gestaltungsformen ist zumeist der gewesen, daß die ersten Versuche einer Neubildung an Bekanntes anknüpften. So zeigten die ersten eisernen Brücken (sie waren aus Gußeisen) eine Nachbildung der Wölbsteine, die ersten Eisenbahnwagen eine Nachbildung der Postkutschen, die ersten Gas- und selbst die ersten elektrischen Beleuchtungskörper eine Nachbildung der Wachskerzenform, die ersten Motorwagen eine Nachbildung der Droschken. Das Tastende solcher Versuche zeigt die Schwierigkeit des ganzen Problems am deutlichsten. Die heutigen eisernen Brücken, Eisenbahnwagen und elektrischen Lichtträger haben eine einigermaßen ästhetisch klare Form bereits angenommen, der Motorwagen ringt noch mit der Form, wahrscheinlich wird seine endgültige Gestalt noch ganz anders ausfallen als seine jetzige. In allen Fällen dieser Wandlungen aber geht die Entwicklung stets mit Entschiedenheit vom Komplizierten zum Einfachen, eine Abstoßung alles nicht direkt zur Sache Gehörenden ist der Wandlungsprozeß, eine Läuterung der Form bis zur reinen sachlichen Vergeistigung das Endziel.

In dieser sozusagen wissenschaftlichen Vereinfachung der aus den Gegenwartsbedingungen entsprossenen Neugestaltungen und der bürgerlich-sachlichen Vereinfachung aller Lebensformen, die

die Neuschichtung der Gesellschaft mit sich gebracht hat, sind die zwei parallel verlaufenden Strömungen zu erkennen, die sowohl unsere tektonischen Bildungsgesetze als unseren Geschmack nach der Richtung des Einfachen und Schmucklosen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts umzugestalten begonnen haben.

Diese Betrachtung kann nicht geschlossen werden, ohne einen Blick auf dasjenige tektonische Gebiet zu werfen, das wir recht eigentlich als zur „Kunst" gehörend zu betrachten gewohnt sind und auf das man vielleicht gewohnheitsgemäß eine ästhetische Deduktion zuerst oder sogar allein ausdehnen würde: das der Architektur und des Kunstgewerbes. Weshalb sie zunächst hier ausgelassen worden sind, ist bereits hervorgehoben: hier hat ein verblendetes Streben verwirrend gewirkt, zum Teil das Oberste zu unterst verkehrt, so daß das Kulturbild des neunzehnten Jahrhunderts mehr einer Verwicklung als einer Entwicklung gleicht. Es kommt hinzu, daß es sich hier meist um Dinge handelt, bei denen die heutigen Bedingungen nicht so wesentlich verschieden von den früheren sind, als daß drastische Unterschiede ersichtlich sein könnten. Eine Kirche ist eine Kirche wie früher, ein Wohnhaus in seinen Erfordernissen gegen früher wenigstens nicht grundsätzlich verändert, ein aus Stein errichtetes Gebäude unterliegt heute noch denselben statischen Gesetzen wie früher. Hier konnten allzugroße Umbildungen nicht erwartet werden.

Nun hat sich aber neuerdings gerade in diesen Gebieten, vor allem im Kunstgewerbe, eine mächtige Bewegung geltend gemacht, so stark, daß unsere ganze augenblickliche Kunstlage von ihr aus aufgefaßt werden muß. Was will sie, wie ist sie zu erklären, wieweit begründet? Die Notwendigkeit eines Neuanfanges ergab sich aus der gänzlichen Hoffnungslosigkeit der Lage, in die uns das architektonische Stiltreiben gebracht hatte. Die entstehende Bewegung war eine Fortsetzung des Wellenschlages, der in England durch die an den Präraffaelismus anknüpfende neue Kunstbewegung aufgerührt worden war. Diese Bewegung hatte dort bereits dreißig Jahre früher begonnen und war gerade auf ihrem Höhepunkt angelangt, als der Kontinent einsetzte. England war also führend auch hier. Die Bewegung begann und verlief in England jedoch ganz anders wie auf dem Kontinent. Dort stand nichts von einem Umsturz der bestehenden Formen auf dem Programm, vielmehr vollzog sich die ganze Bewegung in direktem Anschluß an die historische, im besondern die gotische und die bürgerliche Kunst des achtzehnten Jahrhunderts. Auf dem Kontinent wurden die „neuen Formen" zum Leitsatze erhoben. Trotzdem kam jedoch die Entwicklung in England mit der Zeit selbst auf einen neuen Ornamentstil, der sich hauptsächlich in einer neuen eigentümlichen Art der Pflanzenstilisierung zu erkennen gab. Abgesehen davon bildete sich eine neue Auffassung des Hauses und besonders von dessen Innenräumen aus, die mit Entschiedenheit auf das

Schlicht-Gemütliche, Einfache und Saubere, kurz auf das Sachliche hindrängte und so durchaus moderne Grundsätze in dem weiter vorn erwähnten Sinne verkörperte. Die Bewegung hat sich auch im allgemeinen einen Charakter bewahrt, in welchem man diese modernen Grundsätze klar ausgeprägt findet. Auf dem Kontinent lösten sich aus dem anfänglichen Tumult bald zwei von einander verschiedene Hauptrichtungen ab: die belgische und die Wiener, die belgische in Verschmähung jeder Naturform in einem eigentümlichen Linienschwung schwelgend, die Wiener mehr in heiter spielender Art die englischen Motive weiter spinnend. In Deutschland ist das heftige Ringen noch nicht zu einer Einheit geklärt. Auf allen Seiten tritt dabei die formalistische Eigenart des Einzelkünstlers so stark in den Vordergrund, daß man die kontinentale Bewegung direkt als einen Manierismus der Individuen kennzeichnen könnte.

Betrachtet man die treibenden Kräfte dieser plötzlich ausgebrochenen Bewegung, so sind diese zweifacher Art: ein phantastisches und ein realistisches Element ist bemerkbar. In dem realistischen sehen wir die Fortsetzung oder vielleicht die Parallelbewegung zu jener streng sachlichen Richtung, die hier allgemein betrachtet worden ist, in dem anderen aber eine dieser Richtung fremde, anscheinend sogar entgegengesetzte Bewegung. Woher kommt das phantastische Element? Bei näherer Prüfung wird man finden, daß es mit der in der Malerei und

Literatur sich zeigenden Bewegung des Neu-Idealismus zusammenhängt. Unter diesem Namen seien diejenigen Strömungen zusammengefaßt, die sich als Reaktion gegen die neueren naturalistischen Strömungen unter verschiedenen Namen, wie Symbolismus, Mystizismus, Primitivismus usw., zu erkennen gegeben haben und die sich zuerst bei den englischen Präraffaeliten, im besonderen bei Rossetti fanden.

In dem bisherigen Verlauf der kontinentalen neuen Bewegung überwog nun bei weitem das phantastische Element. Es überwog so sehr, daß es anfangs das Sachliche fast noch mehr überwucherte, als dies die historischen Stile getan hatten. Ganz besonders war dies der Fall bei derjenigen Gruppe, die seltsamerweise am meisten auf ihre sachlichen Bestrebungen pochte: der belgischen. Die Werke dieser Gruppe sind ganz besonders charakteristisch für den eigentümlichen Widerstreit, den die Bewegung in sich schließt. In seinen Veröffentlichungen erkennt van de Velde aufs klarste die modernen Bildungsgesetze an: sachliche Gestaltung, wissenschaftlich begründete Entwicklung jedes einzelnen Teiles des zu bildenden Dinges, ja er versteigt sich im Eifer bis zu dem ganz unhaltbaren Leitsatze: Ausschließung der Phantasie bei der Bildung. Blickt man dann auf das, was er und seine Schule schafft, so erkennt man ein Überschäumen nach der phantastischen Seite hin, das im Gegensatze zu den Sachlichkeitsbestrebungen zu stehen scheint. Linienschwung und wieder Linienschwung, dem sich alles unter-

ordnen muß, der vor keinem Material Halt macht, In den Wiener Leistungen macht sich im Gegensatz dazu vielmehr ein gewisser Primitivismus der Form mit starker Betonung des Sachlichen geltend. Auch von den deutschen Künstlern verfolgen einige das sachliche Programm ganz klar, und im allgemeinen kann man wohl von hier aus noch viel Gutes erwarten. Es ist sogar eine Abklärung nach der sachlichen Seite bereits allgemein im Gange.

Im übrigen wird man ja nicht vergessen dürfen, daß das heute vielgebrauchte Wort Sachkunst seine Grenzen in sich selbst verzeichnet trägt. Eine völlige Ausscheidung des Persönlichen und die sozusagen mathematische Verkörperung der Nützlichkeit wird man ebensowenig von dem menschlichen Geiste voraussetzen können, als ihm die völlige Objektivität in irgend einer Form möglich ist. Beim tektonischen Gestalten im besonderen laufen ihm unbemerkt und unvermeidlich Stimmungsbestandteile mit unter, die zu unterdrücken weder möglich noch auch angezeigt wäre. Denn sie sind es im allgemeinen, die der menschlichen Leistung ihren Reiz verleihen, sie sind es, die unser unbedingtes menschliches Interesse ermöglichen und erregen. Die Mathematik mag als starres Schema über dem Willen des Bildners schweben. Sobald wir ans Bilden selbst gehen, tritt unser persönliches Temperament und unsere Stimmung dazwischen, mildernd, umbildend, vermenschlichend, verschönernd. Sie beeinflußt, wie erwähnt worden ist, selbst die Hand des Inge-

nieurs, der eine Brücke, einen Dampfer, eine Maschine entwirft.

Somit scheint die nicht auszuscheidende Stimmung in einem gewissen Gegensatze zu dem zu stehen, was hier als Richtung der Geschmacksumgestaltung unserer Zeit hingestellt wurde. Aber einmal ist es fraglich, ob das Vermenschlichende und Verschönernde unseres Bildens nun notgedrungen gerade auf die früher übliche Ornamentkunst führen müßte, und sodann kommt es vor allem darauf an, welchen Anteil wir ihm überhaupt zubilligen wollen. In den alten Zeiten, in dem Stadium des Jugendzeitalters der Kunst, war er groß. Das Kind schwelgt im Phantastischen, das Kindheitsalter der Kunst ergeht sich im Schmuck. Eine fortschreitende Kultur aber drängt auf Vereinfachung. Unsere Kultur ist mit ihrer folgerichtigen wissenschaftlichen Arbeit, mit ihrem ernsten sozialen Ringen und der ganzen Lebensauffassung unserer Zeit in das Mannesalter eingetreten. So kann es auch nicht wundernehmen, daß unsere Kunst mehr auf das Nützliche, das Nüchterne und äußerlich Schmucklose, kurz auf die Betonung und Vermehrung des Sachlichkeitsanteils ausgeht.

Je mehr sich die kunstgewerbliche Bewegung zu der Erfüllung des Bedürfnisses bekehrt, um so mehr wird sie wirklich modern sein, d. h. dem allgemeinen Zuge unserer Zeit entsprechen, aus dem Geiste dieser Zeit heraus schaffen. Unsere Sachlichkeitsbestrebungen, die sich in den Gestaltungswandlungen der letzten 100 bis 150 Jahre so deutlich beobachten lassen, werden sich durch keine

Stimmungswelle wieder dauernd aus der Welt verbannen lassen. Unsere Maschinen und Fahrzeuge, unsere Brücken und Bahnhofshallen werden der Sachlichkeit treu bleiben, ebenso wie sie in unserer Kleidung die Oberhand behalten wird. Soll der Unterschied zwischen diesen, bisher als „unkünstlerisch" verschrieenen Bildungen und den als „künstlerisch" gelobten im Kunstgewerbe und der Architektur fortdauernd aufrecht erhalten werden? Wollen wir nicht vielmehr eine einheitliche Betrachtung aller unserer menschlichen Bildungen erstreben, wie sie tatsächlich in allen früheren Kulturen vorhanden gewesen ist? — Dann kann die Zukunft nur auf der Seite der Sachlichkeit liegen, der unsere ausgereifte Kultur, unsere wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen und der allgemeine wissenschaftliche Geist der Zeit das Wort reden.

Für die Pflege des Phantastischen verbleibt in den sogenannten freien Künsten noch Raum genug. In dem tektonischen Gebiet gilt es heute zunächst, die Arbeit des Augiasstallsäuberers zu verrichten, es gilt, alle angeklebten Ornament- und Stilmätzchen, mögen sie dem gotischen, dem Renaissance-, dem Rokoko- oder dem „neuen Stil" angehören, auszumerzen, um dann auf den einzig gegebenen und modernem Empfinden entsprechenden Bedingungen, den sachlichen, den Ausbau der neuen Formenwelt zu vollenden.

ÜBER HÄUSLICHE BAUKUNST

ENN man die heutige deutsche Baukunst überblickt und sie dem Gesamtbilde der Architektur vergangener Jahrhunderte gegenüberstellt, so fällt vielleicht nichts so sehr auf, als die Verwilderung und Verödung unserer heutigen Haus-Baukunst. Sehen wir uns ein gewöhnliches Bürgerhaus aus dem achtzehnten Jahrhundert an, so ist die Sicherheit, mit der sich ein einfacher, aber dabei geläuterter Geschmack in der kleinsten Einzelheit geltend machte, für uns überraschend. Gehen wir weiter zurück ins siebzehnte, sechzehnte Jahrhundert, so bemerken wir eine Liebe in der Gestaltung, eine Phantasie in der Ausschmückung, die uns aufs wärmste anspricht, und finden wir hier und da ein gotisches Haus, so erscheint uns dies geradezu klassisch in seiner sachlichen Tüchtigkeit und schlichten Größe. Ja man kann wohl sagen, daß das gewöhnlichste, aus früheren Jahrhunderten auf uns gekommene Haus uns heute als eine künstlerische Tat erscheint, ein schlagender Beweis dafür, wie tief wir jetzt selbst gesunken sind. Jeder, der in neuen Städten, wie Berlin, Hamburg usw. zu leben gezwungen ist, wird die Erquickung an sich erfahren haben, die ihm auf seiner Sommerreise der Eintritt in das einfachste, spießbürgerlichste Städtchen gebracht hat, wenn dieses einen

Teil seines alten Gepräges erhalten hatte. Erst dann setzt der Gegensatz die gräßliche Geschmack- und Stillosigkeit unserer heutigen Städte und Vorstädte in das rechte Licht.

Neunundneunzig von hundert unserer Häuser baut heute der Bau-Unternehmer, ein Mann, der oft von künstlerischem Gefühl so wenig in sich hat, wie der Hausierer, der die Öldruckbilder an die armen Leute verkauft. Dies war früher anders. Der „Mauermeister", dem sie damals zufielen, hatte einiges Verständnis für seine Kunst, seine Innung hatte dafür gesorgt, daß die von ihr gehütete Tradition auf ihn übergegangen war. Dann aber muß sicher auch das frühere Publikum einen besseren Geschmack gehabt haben, der die Unkultur der heutigen Häuserfabrikation abgewiesen haben würde. Man lebte in einer geschlossenen Welt der rechtmäßigen künstlerischen Überlieferung, die jedem Ding eine bestimmte, durch die Zeiten entwickelte Form aufgeprägt hatte, während der heutige Geschmack, wenn man sich dieses Wort überhaupt anzuwenden getraut, in tausend Richtungen hin- und her-irrlichteliert und dadurch allmählich einem vollständigen Bankerott anheimgefallen ist. Unsere heutigen gebildeten Kreise ziehen mit ruhigem Gewissen in die Wohnungen, die ihnen der Bau-Unternehmer, stuck- und goldüberladen, hergerichtet hat, und im allgemeinen steht ihr Hausrat auf einer Stufe, die dieser Umgebung würdig ist. Davon macht der Professor keine Ausnahme, der in der Universität begeisterte Vorlesungen über die Blütezeit der Renaissance

oder die griechische Antike hält (woraus man ersieht, unter welchem höchst eigentümlichen Gesichtswinkel wir heute den Begriff Kunst zu betrachten gelernt haben). Unser Standpunkt ist der wissenschaftlich-historische. Wir stellen uns außerhalb der Kunst auf und betrachten sie systematisierend, kritisch, geschichtlich oder sonstwie, aber haben innerlich keinen Anteil mehr an ihr. Ungemein bezeichnend ist in dieser Beziehung die Rolle, die heutzutage das Wort Stil spielt. Hatte man früher nur eine Kunstanschauung, nämlich die des gerade herrschenden Geschmackes, so hat das neunzehnte Jahrhundert deren eine ganze Reihe gebracht, entsprechend den verschiedenen historischen Stilen. Das heutige Publikum ist ganz und gar in der Stilfrage befangen, und die Architekten selbst haben kräftig dazu beigetragen, diesen Zustand heraufzuführen. Auch unter ihnen ist die Stilfrage die maßgebende gewesen, und sie ist es zum Teil noch heute. Man hat alle Stile durchgejagt, in der Dekoration alle Ornamentzeitalter reproduziert. Dadurch hat man sich aber einer Sinnesrichtung ausgeliefert, die, weil sie mit Dingen sich befaßte, die doch nur das äußere Gewand der Kunst betrafen, notwendigerweise zu Äußerlichkeiten führen mußte.

Zu dieser Veräußerlichung der Architektur hat vorwiegend eine künstlerische Neuerscheinung des neunzehnten Jahrhunderts geführt, die man am besten mit Akademismus bezeichnet. Es wäre interessant, einmal zu untersuchen, wieweit die

Architektur jeweilig von der Art beeinflußt worden ist, in der sich die Ausübenden ihr Rüstzeug aneigneten. Jedenfalls läßt sich von dem Augenblicke an, wo nicht mehr ausschließlich der Mauermeister baute, sondern der gebildete Architekt auftrat, der Mann, der sich gleichsam aus einem anderen Niveau der Baukunst zuwandte, eine starke Neigung nach der formalistischen Seite hin bemerken.

Dieser Zeitpunkt beginnt schon mit der Renaissance. Er ist gekennzeichnet durch die Aufstellung und das Verfechten von Schönheitsidealen, die Verehrung von Vorbildern aus fernen Welten, die literarische Auffassung der Baukunst. Der neue Zustand brachte uns die Leistungen der Renaissance-Baukunst und ihrer Folgezeiten, die sicherlich gegenüber den römischen Originalwerken, an die sie sich anlehnten, und auch gegenüber der gotischen Kunst, die sie ablösten, schon etwas Befangenes, Abgeleitetes, Sekundäres haben.

Mochten nun aber auch die gebildeten Architekten dieser Epoche keine eigentlichen Bauleute in des Wortes engerer Bedeutung sein, sie waren doch sicher Künstler. Kein Mensch zweifelte damals an diesem Punkte, sie wurden geradeso oder noch mehr als Künstler angesehen als die Maler und Bildhauer. Und ihre Kunst berührte sich sogar aufs engste mit den anderen Künsten, häufig übten sie alle drei Künste aus oder waren erst von den anderen Künsten her der Architektur zugeführt worden. Der letzte dieser Künstler-Archi-

tekten war Schinkel, der letzte Meister, der in allen Künsten sattelfest war.

Der geschilderte Zustand änderte sich mit dem beginnenden neunzehnten Jahrhundert, und zwar durch die Einrichtung von Bauschulen. Jetzt wurde zur Herbeiführung eines sorgfältigeren Studiums der Baukunst deren äußeres Rüstzeug untersucht, inventarisiert und zu Lehrplänen verarbeitet. Wie es bei solchen Dingen zu geschehen pflegt, hielt man sich dabei vorwiegend an das Faßbare und Handgreifliche. Und ein wie reiches Programm ergab sich da nicht gleich! Konstruktion, Materialienkunde, Statik, die mathematischen Grundlagen, Gesundheitliches, Baupolizeiliches, die rein darstellenden Fächer, Kunstwissenschaft, Stillehre, Ornamentkunde. Das alles wurde für unumgänglich nötig gehalten, um einen Architekten zu erziehen. Und welchen günstigen Einfluß konnte man nicht mit Recht von dieser nunmehr sorgfältig geregelten architektonischen Ausbildung erwarten!

Die Folgen liegen heute vor aller Augen. Vielleicht sind unsere Bauten gesundheitlich besser geworden, vielleicht auch wirtschaftlicher, vielleicht werden sie heute sogar besser konstruiert. (Wer dies bejaht, wird aber eine ganze Reihe sehr berechtigter Einwendungen auch auf diesen drei Gebieten zu entkräften haben). Eins jedoch steht fest, sie sind häßlicher und unkünstlerischer geworden. Das unterliegt keinem Zweifel und wird heute von Freund und Gegner zugegeben. Die geschmackliche Seite ist in ein Stadium der wil-

desten Verwilderung gelangt, das sogenannte Künstlerische befindet sich in einem Zustand absoluten Bankerotts. Statt der gemütlichen, anheimelnden Werte der alten Architekturwerke machen sich mißverstandene formalistische Anhäufungen breit, statt des ruhigen Anstandes von früher herrscht eine protzenhafte Aufdringlichkeit. Und das trotz des langen, vorzüglichen Unterrichts, den unsere Architekten heute genießen.

Woher kommt das? Es kann kein Zweifel sein, daß jener Unterricht zum mindesten mitverantwortlich ist. Man hat auf dem Programm, das sonst alles Mögliche und Unmögliche umfaßt, nur eins vergessen: die Kunst. Das Künstlerische läßt sich freilich nicht fassen und im Lehrplan darstellen. Es ist wie der Duft einer Blume, deren Kelch und Blätter man wohl sieht und genau unter der Lupe untersuchen kann, deren Duft aber unerklärlich bleibt — so unerklärlich wie das Künstlerische an einem Architekturwerke und an jedem Werke der Menschenhand überhaupt. Der Architekturunterricht glaubte nun allerdings auch für das Künstlerische sorgen zu müssen. Der Schritt, der dazu getan wurde, war die Einführung der Formenlehre. Der Schüler hatte den Formenschatz sämtlicher Stile zu lernen und am Schluß durch Prüfung nachzuweisen, daß er ihn anwenden könne. Der Einführung dieses Lehrfaches lag die Annahme zugrunde, daß der Architekt ja dann nur die Formen zusammenzusetzen brauche, um Architektur zu machen.

Und das ist genau das, was heute geschieht. Der heutige Architekt setzt Formen zusammen, gibt Formensätze aus allen möglichen Stilen, Formenkombinationen an jedem Gebilde, das ihm unter die Finger kommt. Mit diesen Formenzusammensetzungen kann er gotisch, Renaissance, Rokoko und, wenn es verlangt wird, chinesisch und peruanisch bauen.

In dem verhängnisvollen Irrtum unserer heutigen architektonischen Erziehung, Formenzusammensetzungen für Baukunst zu nehmen, liegt die Hauptfehlerquelle unserer jetzigen architektonischen Lage. Im Grunde gehört die Formenlehre und ihre Anwendung wie sämtliche anderen Fächer des architektonischen Erziehungsprogramms lediglich zur Wissenschaft und vervollständigt damit passend diese wissenschaftliche Musterkarte. Sicherlich hat sie nichts mit Kunst zu tun. Die jetzige Ausbildung des Architekten tut auf baukünstlerischem Gebiete etwa dasselbe, was eine Literaturschule tun würde, wenn sie Verslehre und Reimregeln lehren und dadurch Dichter heranbilden wollte. Mit Reimwörtern und Versfüßen ist aber ebensowenig ein Gedicht gemacht, als mit Säulen, Gesimsen und Fensterverdachungen ein Architekturwerk geschaffen ist. Die künstlerischen Gestaltungskräfte liegen tiefer. Sie zu entwickeln bedarf es, wie in jeder Kunst, so auch in der Architektur einer Beförderung des allgemeinkünstlerischen Vorstellungsmaterials, nicht des Angewöhnens von Architekturformen. In diesem allgemeinkünstlerischen Sinne geschieht aber in

unserer Architekten-Erziehung noch herzlich wenig. Das Zeichnen einer Pflanze, eines Zweiges, eines Kopfes würde dem späteren Architekten im Grunde nützlicher sein, als die ausgedehntesten Übungen in der Formenlehre. Die allgemeine Kunsterziehung ist es, die fehlt. Ihr den breitesten Raum zu widmen, wäre die Aufgabe einer Reform. Erst auf der Basis einer sorgfältigen Kunsterziehung und der damit zusammenhängenden weitgehenden Geschmacksbildung dürfte die architektonische Erziehung begonnen werden. Der architektonische Entwurf müßte am Kleinen und Einfachen gelehrt werden und erst ganz spät dürfte zur großen Architektur übergegangen werden, die nur den Allerbegabtesten vorbehalten bleiben müßten. Nicht jeder Architekt braucht Börsen bauen zu können, wie man ja auch nicht von jedem Tagesschriftsteller verlangt, daß er Trauerspiele schreibt. Statt dessen komponieren unsere Architekturjünger auf ihrer mangelhaften künstlerischen Vorstellungsbasis und getragen von ihrer völlig unentwickelten Geschmacksbildung das Hundertste und Tausendste an prahlerischen sogenannten Fassaden, die nichts anderes sind als Formengeklingel. Das Gefährliche an diesem Treiben ist aber vor allem das hochfahrende Streben, und die Anmaßung, die dadurch großgezogen werden — die echten Kinder des Akademismus.

Dieser Akademismus ist im Verlaufe des neunzehnten Jahrhunderts durch die Verbreitung von Bauschulen in das ganze Land gedrungen. Bis vor fünfzig Jahren dauerte auf dem flachen Lande

noch die bauhandwerkliche Tradition weiter, die in sicheren, gefestigten Bahnen schuf. Die Architekturmoden, denen sich die gebildeten Architekten hingaben, hatten auf diese Tradition stets nur in sehr großer Abschwächung eingewirkt. Heute hat der stil- und architekturmachende Akademismus diese Tradition überall aus den Angeln gehoben, er hat dasjenige Architekturbild geschaffen, das heute in Deutschland vorliegt, er ist der Grund für jenes äußerliche Formenzusammensetzen, das die heutige Baukunst charakterisiert.

Bei diesem Formenzusammensetzen ist der heutigen Baukunst das Wesentlichste, auf das es beim Bauen ankommt, unter den Fingern entwischt: nämlich die innige Berührung mit den natürlichen Erfordernissen, mit den natürlich gegebenen Bedingungen, mit den natürlich naheliegenden Gestaltungsformen. Und dies macht sich nirgends so verhängnisvoll geltend als gerade im Hausbau. Die öffentliche Baukunst kann ja der Abstraktion und einer gewissen Repräsentation im Auftreten nicht entbehren, bei ihr ist die Symmetrie, die Achse, ja bis zu einem gewissen Grade sogar die rhetorische Phrase am Platze. Aber in der Hausbaukunst kann uns das alles nicht nur wenig helfen, sondern erweist sich direkt als vom Übel. Hier sollten wir ganz uns selbst gehören. Hier sollte es weder gelten zu repräsentieren, noch „Architektur" zu machen. Hier liegt lediglich die Aufgabe vor, die sprichwörtlich gewordenen vier Wände um uns herum zu errichten, eine Aufgabe, die

freilich der eine mit mehr, der andere mit weniger Geschmack und Geschick lösen wird.

Indem wir unsere vier Wände errichten, folgen wir eigentlich nur einem von der Natur in jeden Menschen eingepflanzten Triebe. Wir erinnern uns noch aus unserer Kindheit, mit welchem Wonnegefühl wir Unterschlupfe aufsuchten, wie wir uns in der Scheune Hütten aus Strohbündeln bauten, wie wir in einer Frachtkiste auf dem Hofe mit dem ganzen Glück uns gemütlich einrichteten, das der frohe Besitz eines eigenen Heims mit sich bringt. Wie alle menschlichen Triebe, so findet sich auch der Wohntrieb in der Kindesseele vorgezeichnet. Wie das Puppenspiel der Mädchen, die Kampfspiele der Knaben das spätere Leben gleichsam in der Morgenröte ankündigen, so weist dieser Trieb unzweifelhaft auf diejenige spätere Betätigung des Menschen hin, die sich unter natürlichen und gesunden sozialen Verhältnissen in der Gestaltung seiner vier Wände, der Einrichtung seines Hauses äußern müßte.

Aber unsere gegenwärtigen Lebensverhältnisse haben diesen Trieb außerordentlich geschwächt, wenn nicht ganz unterbunden. Wie viele Menschen kommen heute noch in die Lage, sich selbst ihre vier Wände zu bauen? In der Stadt herrscht die Etagenwohnung: und der ungeheure Zuzug nach den Städten, den die Bedingungen des neunzehnten Jahrhunderts mit sich gebracht haben, sorgt dafür, daß jährlich Tausende und Abertausende mit der Aufgabe ihres ländlichen Heims der weiteren Betätigung ihres Wohntriebes beraubt

werden. Denn was kann uns die Mietwohnung Wohnliches bieten! Es ginge noch an, wenn wir die baren Wände vorfänden und wenigstens der bekleidnde Ausbau uns überlassen bliebe. In Verbindung mit einem längeren Mietkontrakt könnten dann Verhältnisse geschaffen werden, die wenigstens einigermaßen erträglich wären. Statt dessen tritt uns alles fix und fertig ausdekoriert entgegen. Und wir machen uns infolge einer eigentümlichen Unrast nie so seßhaft, daß sich Veränderungen lohnten. Der Bauunternehmer hat in der Wohnung, in der wir gebildeten Leute uns niederlassen, das ganze Unheil seines fürchterlichen Geschmackes mit Behagen entfaltet und das Publikum ist damit zufrieden. Wenn irgend etwas, so zieht heute die städtische Mietwohnung wie ein Zentnergewicht den öffentlichen Geschmack herab.

In neuerer Zeit ist die Lage etwas aussichtsreicher geworden. Die wohlhabenderen Klassen haben wieder angefangen, sich eigene Häuser zu bauen, und so sehen wir in den außerhalb der Großstädte aufsprießenden Villenkolonien manche gute Beispiele neuerer Einzelhäuser, welche zeigen, daß auch moderne Architekten das Wohnhaus ansprechend gestalten können, wenn das Publikum darnach verlangt. Aber diese Häuser sind gegenüber der Masse von Scheußlichkeiten, die sich gerade im Villenbau bemerklich machen, außerordentlich gering an Zahl und selbst bei den wenigen ist die eingeschlagene Richtung noch einseitig und nicht in jeder Beziehung gesund.

Der Fehler der meisten dieser Häuser ist, daß sie zu viel vorstellen wollen. Man entdeckt eine stark äußerliche Auffassung. Man sieht es den Häusern an, daß sie auf die malerische Gruppe zugeschnitten sind, daß sie vor allem ein gutes Straßenbild machen wollen. Sie liebäugeln mit den Straßenbesuchern. Eine starke Gefallsucht spricht aus ihnen. Und hierin äußert sich wieder jener Zug, den unsere heutige Gesellschaft als Stigma trägt, das Parvenütum. Die städtische Mietwohnung hat ihren schlechten Einfluß auch hierher übertragen. Denn selbst in diesen auf die Einzelfamilie zugeschnittenen Häusern ist den Bedingungen des Wohnens Zwang angetan zugunsten einer äußerlichen Repräsentation. Es unterliegt doch keinem Zweifel, daß das Wohnen an sich mit dieser Entfaltung nach der Straße hin nichts zu tun hat.

Aber auch noch in einer anderen, rein praktischen Beziehung hat unsere städtische Etagenwohnung die Vorstadtvilla, und nicht zum Vorteil der Sache, beeinflußt, nämlich in den Höhen- und Grundrißmaßen der Räume. Wer beide Wohnarten, die in einer Etage und die in einem Einzelhause, kennen gelernt hat, der wird sich bewußt geworden sein, daß die Etage größere und höhere Räume verlangt als das freiliegende Haus. Größere Räume deshalb, weil im Einzelhause sofort eine Bewegungsfreiheit im Garten, Vorgarten, auf den Treppen, ja selbst auf der Straße für den Bewohner gegeben ist, die die Etage nicht gewährt. Schließt man dort die Flurtür hinter sich, die nach dem

schon zur Öffentlichkeit gehörenden Treppenhause führt, so ist man in das Bereich des Etagengrundrisses eingesperrt. Man entschließt sich nicht leicht, auf die Straße zu gehen, um sich einige Schritte Bewegung zu machen. Dafür muß eine gewisse Geräumigkeit der Wohnung entschädigen. Diese Maße nun aber auch auf das Einzelhaus zu übertragen, ist in den meisten Fällen ein überflüssiger Luxus. Er mag hingehen, wo die Mittel ihn erlauben. Aber durch eine derartige Gewohnheit wird das landläufige Einzelwohnhaus sofort um soviel teurer gemacht, als es zu sein brauchte, und dies bringt den Übelstand mit sich, daß es jetzt einer ganzen Bevölkerungsschicht unmöglich wird, an den Bau eines Einzelhauses zu denken. Dasselbe gilt von der Höhe der Räume. Die an und für sich schlechtere Luft der Großstadt verlangt eine entsprechend größere Luftmenge, daher wünschen wir mit Recht die Räume unserer Stadthäuser möglichst hoch zu haben. Diese Höhe dann aber auch in dem im Walde oder im Freien liegenden Landhause anzuwenden, ist zum mindesten überflüssig. Gegen sie spricht noch der ästhetische Gesichtspunkt, daß hohen Räumen nur sehr schwer ein trauliches, heimisches Gepräge zu verleihen ist, niedrige dies aber in der Regel von selbst annehmen. Und was die Kosten anbetrifft, so verschlingt diese überflüssige Höhe Summen, die, wenn sie ausgegeben werden sollen, weit besser auf die Steigerung wirklicher Bequemlichkeiten verwendet werden könnten.

In England, dem Lande, dessen Bewohner auf Bequemlichkeit und Behaglichkeit den größten Wert legen, baut man die Häuser sparsamer in jeder Beziehung, sparsamer in der Konstruktion, sparsamer in den Maßen, sparsamer durch die weitgehendste Ausnutzung aller Winkel des Hauses für Gebrauchszwecke. Dafür ist es dann auch dem Minderbemittelten möglich gemacht, in seinem eigenen Hause zu wohnen, in einem Hause, das zwar verhältnismäßig kleine und niedrige Zimmer, enge Treppen und Türen und weder Dachboden noch weite Kellergewölbe hat, aber bequem und wohnlich angelegt ist und dem Besitzer das in vorzüglichem Maße bietet, was er für ein heiteres, intimes Familienleben und für seine ländlichen Neigungen braucht. Allerdings liegt in England der große Vorteil des billigeren Bodenwertes vor, der durch den in großem Umfange geübten Erbpacht des Baulandes in solchen mäßigen Schranken gehalten ist, daß daraus eine nationale Wohltat von eingreifendster wirtschaftlicher, sozialer und ethischer Bedeutung entstanden ist. Hat die deutsche Entwicklung sich derartiger Vorteile begeben, so liegt darum um so weniger Grund vor, den Rahmen des bürgerlichen Hauses durch unsachliche Anforderungen noch weiter hinauszurücken. Nur durch enge Einschränkungen auf die notwendigen Erfordernisse des Wohnens und auf die wesentlichen Vorbedingungen des Wohlbefindens, der Behaglichkeit und der Bequemlichkeit kann die Möglichkeit des Wohnens im Einzelhause einigermaßen erhöht werden.

Sicherlich kommt es, nachdem die Anfänge des Wohnens im Einzelhause bei uns wenigstens von einer bestimmten Gesellschaftsklasse gemacht sind, jetzt für uns darauf an, sie nach Kräften zu befördern. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß im Wohnen im Einzelhause die wertvollsten Anregungen und Entwicklungskeime, besonders solche ethischer und künstlerischer Art liegen. Wie kann sich in einer Wohnung, die uns schon beim nächsten Ziehtermin durch eine Mietsteigerung unmöglich gemacht werden kann, jenes innige Verhältnis des Bewohners zu seinen vier Wänden herausbilden, das für das Entstehen einer intimen Wohnungskultur unentbehrlich ist? Weiß nicht jeder, bei dem die künstlerische Geschmacksbetätigung einen Teil seines Wesens ausmacht, daß man ein Zimmer erst ein oder zwei Jahre bewohnen muß, um es wirklich wohnlich zu machen? Die feine Abstimmung aller Einzelteile des Zimmerinhaltes, die gehörige Anordnung und Aufstellung des Hausrates ist ein Werk beständiger künstlerischer Betätigung des Bewohners und kann nicht von heute auf morgen geschehen. In dieser Beziehung Vollkommenes zu schaffen — und dies ist beinahe in jedem wirtschaftlichen Rahmen möglich — kann nur in einem Hause geschehen, an das uns ein näheres Interesse als das des vierteljährlich kündbaren Mietvertrages bindet. Die Hoffnung des Wiedererwachens einer Wohnungskultur ist geradezu auf das Wohnen im Einzelhause begründet.

Indem wir nun aber daran gehen, wieder Einzelwohnhäuser zu bauen, gilt es, wie gesagt, vor allem

scharf die Begrenzungen innezuhalten, die der Gegenstand gebietet. Jede unternommene hohe architektonische Entfaltung führt uns auf unsachliche Gebiete, jede Abschweifung von dem Kernziele, dem Wohnbedürfnisse zu dienen, schadet der Entwicklung der jungen Bewegung. Die Zeiten sind zwar beinahe ganz vorüber, wo der Architekt das Wohnbedürfnis in ein axiales System zwängte und sein erstes Ziel beim Hausbau das war, ein Abbild eines italienischen Palazzo zu schaffen. Durch die Annahme einer freieren Gestaltung an Stelle der akademischen ist schon ganz Erhebliches gewonnen. Aber wieviel bleibt uns noch zu erreichen! Wir bauen noch Türmchen und Erker des malerischen Straßenbildes wegen, legen Treppen so, daß der Vorübergehende das Motiv der aufsteigenden Fensterchen sieht, wir legen die Zimmer nicht unbedingt nach der besten Himmelsrichtung, sondern vielfach mit Rücksicht auf die beste Architekturwirkung. Jede solche äußerliche Anordnung ist bedenklich, sie schadet ganz besonders auch in ästhetischer Hinsicht, der zu dienen sie gerade unternommen wurde. Auf die Dauer siegt in der Kunstanschauung das Natürliche über das Gekünstelte; eine gewisse Aufrichtigkeit spricht unter Umständen mehr an als die schöne Phrase. Die ganze Entwicklung der Zivilisation geht auf Vereinfachung der Lebensformen. Der Asiate ergeht sich noch in tausendfältigen Höflichkeiten, während der Europäer den einfachen Handdruck als Begrüßung angenommen hat.

Unbedingt sollte die Architektur des praktischen Lebens, vor allem aber die Hausbaukunst, dieser sich mehr und mehr der Vereinfachung hingebenden Richtung folgen. Dies will keineswegs sagen, daß wir alle künstlerischen Anläufe aufgeben sollen, sondern nur, das wir das, was dem Wesen der Sache als „Kunst" zugesetzt ist, daß wir das künstlerische Anhängsel als überflüssig betrachten lernen. Für die künstlerische Gestaltung bietet das Wesentliche selbst gerade Gelegenheit genug, wir brauchen es nicht in überflüssigen Zutaten zu suchen.

Dieses Wesentliche ist nun aber im Wohnhausbau entschieden die Gestaltung der Wohnräume. Hier gilt es zunächst wieder die natürlichen Bedingungen zu bedenken: die Beleuchtung, die Zuführung der Sonne, die Anordnung der Wärmequelle, die Schaffung eines guten Arbeits- oder Familienversammlungsplatzes, den Standort der nötigen Gebrauchsmöbel. Aus allen diesen Gesichtspunkten heraus hat sich die Form des Zimmers zu entwickeln.

Die wichtigste Frage ist die der Lichtzuführung. Von den Lichtverhältnissen wird es abhängen, ob wir die Fenster so oder so anlegen, ob wir dem Zimmer da einen Ausbau geben, dort eine lange undurchbrochene Wand stehen lassen. Hier entspringt die Berechtigung für Fensterreihen, für gewisse Fensterformen und -größen, für Erker und Vorbauten, nicht in der Fassadendisposition. Das englische Wort für Erker, bay-window, Busen-

fenster, trifft hier die Sache vortrefflich, während das deutsche Wort Erker etwas Herausgekragtes, also die Nebensache, die äußerliche Auffassung bezeichnet. Es ist ein Unfug, einen Erker der Fassade wegen an ein Zimmer anzuleimen, vielleicht an einem Orte oder in einer Form, die seine Benutzung erschweren. Es ist ein Unfug, Fenster nach der Maßgabe der Fassade anzulegen, so daß, wie es häufig geschieht, ein kleines Eckzimmer noch einmal soviel Fenster hat, als ein großes in der Mitte liegendes. Es ist ein Unfug, eine nach der guten Himmelsrichtung gelegene Wand aus Gründen der äußern Architektur undurchbrochen zu lassen und dafür eine schlecht gelegene mit Fenstern zu durchbrechen, etwa so, daß ein nach Norden und Osten gelegenes Eckzimmer sein Licht statt von Osten von Norden bezieht. Die Himmelsrichtung gibt allein den Ausschlag für die Zuführung von Luft und Licht. Wo die Verhältnisse es erfordern, wird man die Fensterbrüstung hoch legen, in anderen Fällen, da wo sich etwa eine Blumenterrasse vor dem Zimmer ausbreitet, ganz tief. Die Zusammenziehung der Fenster zu einer einzigen Gruppe ist im Interesse der guten Beleuchtung in fast allen Fällen den zerstreuten Fenstern vorzuziehen. Stets aber gibt der Zweck des Zimmers, nicht aber das Aussehen der Fassade für die Lage der Lichtquellen den Ausschlag.

Der Ort der Wärmequelle hat in Deutschland, wo der Ofen statt des Kamins eingebürgert ist, nicht die grundlegende Bedeutung wie in Ländern

mit Kaminen. In diesen Ländern bestimmt sie geradezu die ganze Zimmergestalt, der Kamin bildet den Brennpunkt der Zimmerausbildung. Um ihn schart sich die Familie. Nach ihm ist deshalb der Teppich gelegt und sind die Möbel gestellt, er findet auch künstlerisch die bevorzugteste Ausbildung. Ähnlich lagen die Verhältnisse zwar auch mit unsern alten Töpferöfen, die meist als Schmuckstücke ausgebildet, von beträchtlichem Umfange und mit allerhand Zutaten, mit Sitzbänken und Wärme-Nischen ausgestattet waren. In einigen alten Bauernstuben ist noch heute der große Ofen zu finden, auf dessen Deckplatte man sich behaglich ausstrecken kann. Mit der Umbildung der Öfen und vollends mit Einführung der Zentralheizung ist die Wärmequelle als künstlerisches Motiv mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Wir lieben es überhaupt jetzt mehr, das ganze Zimmer mit einer behaglich erwärmten Luft zu füllen, als uns zum unmittelbaren Genuß der Wärme um das Feuer zu drängen. Die Einführung von Zentralheizung hat den Ofen überflüssig gemacht, aber sie hat es auffallenderweise bisher nicht vermocht, in den Kaminländern auch den Kamin zu beseitigen. Hier wirkten doch die Gefühlswerte, die dem wärmenden Hausherde als uraltem Mittelpunkte des häuslichen Lebens innewohnten, zu mächtig, um den Wunsch nicht aufkommen zu lassen, den Herd als Ergänzung der Zentralheizung beizubehalten. Dazu kam, daß mit dem Fallenlassen des Kamins tatsächlich die ganze Zimmeranordnung ihres Brennpunktes beraubt gewesen sein würde.

Überhaupt muß zugestanden werden, daß die Kaminländer gegenüber den Ofenländern künstlerisch ungemein im Vorteil sind. In dem kaminlosen Zimmer muß ein Mittelpunkt durch die Anordnung der Möbel künstlich geschaffen werden. Er ist wohl in dem bei uns als ziemlich unentbehrlich betrachteten großen Familientisch zu suchen, einerlei, ob dieser vor dem Sofa oder in der Mitte des Zimmers steht.

Neben der Gestaltung des Einzelzimmers ist natürlich die Anordnung der Zimmer zueinander ein wichtiger Gesichtspunkt. Wir lieben die Verbindung der Zimmer, unser lebhaftes Geselligkeitsbedürfnis verlangt eine gewisse Weiträumigkeit und die Möglichkeit, mehrere Zimmer zu einem einzigen Raume zusammenziehen zu können. Es ist jedoch verfehlt, die ganze Anlage der Zimmer lediglich auf die Möglichkeit des Gesellschaftgebens zuzuschneiden, wie es in Deutschland vielfach geschieht. Denn der Zweck des bürgerlichen Hauses ist das Wohnen, nicht das Gesellschaftgeben. Welch anderes Raumverhältnis würde sich ergeben, wollte man ein Haus lediglich nach den Bedürfnissen des Wohnens anlegen! Da wäre zunächst die Berechtigung der berühmten guten Stube anzuzweifeln, die man doch zum mindesten mit dem Zimmer der Frau vereinigen könnte. Und dann würde jener schöne Gedanke des großen Allgemeinraums wieder zur Möglichkeit, in dem die Familie an den Abenden zusammensitzt. Ein sehr großer Raum hierfür und wo die Sparsam-

keit es gebietet, eine Reihe von ganz kleinen Räumen für die Sonderzwecke, das wäre ein ideales Haus. Unter den kleinen Räumen hätte eine Werkstatt nicht zu fehlen, denn die Betätigung der Hand ist in unserer papiernen Zeit ein Bedürfnis und eine Erquickung.

In neuerer Zeit ist die Haushalle mit eingebauter Treppe vielfach als solcher Allgemeinraum in Aufnahme gekommen. Die Halle ist gewiß eines der künstlerisch dankbarsten Motive. Aber man mag sagen, was man will, ihre Gebrauchsfähigkeit ist in Wirklichkeit verschwindend klein. Jeder wird eine natürliche Abneigung haben, sich in den offenen Weg zu setzen. Im Grunde erfüllt die Halle fast lediglich ästhetische Bedürfnisse. Wer das Geld dazu liegen hat, einen Raum einzig zur Erfüllung eines ästhetischen Zweckes anzulegen, der mag sie ruhig in sein Haus einfügen, wer aber auch nur einigermaßen sparsam zu bauen hat, für den ist die Halle ein Anhang, den er besser vermeiden sollte. Man ist in Deutschland der Ansicht, daß sie ein stehender englischer Hausbestandteil wäre. Dies ist ein Irrtum. Das kleinere und mittlere englische Haus ist in der Mehrzahl der Fälle hallenlos, erst im Landhause des reichen Mannes findet sie sich ein. Es ist wahr, die sichtbare Entwicklung der Treppe bietet eine gute Gelegenheit zu einer interessanten Raumgestaltung. Aber anderseits wird das Obergeschoß des Hauses, das ja in der Regel nur Schlafzimmer enthält, durch ein mit Nachdruck entwickeltes Treppenmotiv doch in einer Weise in den Vordergrund gerückt,

die ästhetisch nicht ganz begründet erscheint, abgesehen davon, daß der durch zwei Stockwerke gehende Raum bei beschränkten Grundverhältnissen engbrüstig und brunnenschachtartig hoch wird. Alles in allem ist gegen die Halle, ganz besonders vom wirtschaftlichen Standpunkte aus, viel einzuwenden und ihre jetzige Bevorzugung in kleinen oder mittleren Häusern ist wohl hauptsächlich auf eine Mode zurückzuführen.

Für die äußere Gestaltung des Hauses kann das Heil nur in der größten Natürlichkeit im Aufbau und der Ausbildung liegen. Vier Wände und ein Satteldach sind künstlerisch mehr wert, als eine „malerische" Hausgruppe, die, wie es in der Regel geschieht, durch künstliches Wildmachen erreicht worden ist. Wie packende Wirkungen finden sich in unseren Bauernhäusern einfachster Art! Nimmt der Architekt hier noch die Farbe zu Hilfe, so braucht er um die künstlerische Erscheinung auch eines nach den einfachsten Gesichtspunkten zugeschnittenen Hauses nicht bange zu sein. Und dann lasse er die inneren Anordnungen sich auch im Äußeren aussprechen. Eine Fensterreihe gerade dort, wo sie notwendig ist, ein das Zimmer in beträchtlicher Ausbauchung erweiternder Erker da, wo ihn die Gestalt des Zimmers fordert: sie werden, richtig verarbeitet, den Reiz des Bauwerkes durch die Sachlichkeit ihres Auftretens nur erhöhen und von selbst jenes malerische Gepräge schaffen, das wir jetzt so häufig durch hergeholte Mittel zu erreichen

suchen. Natürlich weiß jeder Architekt, daß eine Verarbeitung und wohlüberlegte Einfügung solcher Teile in das Ganze vorgenommen werden muß, daß man die Zufälligkeiten, wie sie der Grundriß und die Verhältnisse ergeben, nicht roh stehen lassen kann. Sonst wäre das Bauen eben keine Kunst.

Mit den einfachsten Motiven lassen sich gerade im Wohnhausbau die dankbarsten Wirkungen erreichen. Es gibt gewisse natürliche Motive des Hausbaues, für die jeder Mensch ein Verständnis hat, weil sie ihn seelisch auf näherem Wege berühren, als eine akademische oder sonstwie routinierte Architektur. Wer hätte nicht schon, wenn er sich als müder Wanderer der Stätte näherte, die ihm Obdach versprach, das Behagen vorgeahnt, das ihm die Ruhe unter dem breiten Dache gewähren würde, wem hätte nicht schon der rauchende Schornstein bei sinkender Sonne die Erquickung und Labung am häuslichen Herde angekündigt, wenn er sich müde heimwärts bewegte. Diese einfachen Motive des breiten Daches und des Schornsteins erzählen deutlich vom Innern, geradeso, wie es das Fenster tut, vorausgesetzt, daß es nicht nach italienischen Achsen, sondern nach den Beleuchtungsbedürfnissen angelegt ist. Die Haustüre, unter einem niedrigen Vordach angebracht, läßt das Schützende des Hauses vorahnen. Die Hecke, das Gartentor, sie bergen ästhetische und gemütliche Wirkungen schon in ihrem Wesen. Solche aus den natürlichen Bestandteilen des Hauses entwickelten Motive haben den Stamm

unserer Hausbaukunst zu bilden, weil sie uns rein menschlich, an der Wurzel unseres Wesens, berühren. Und von alledem abgesehen, bringen sie noch einen anderen unendlichen Vorteil mit sich: sie stellen uns stets auf den richtigen Boden der örtlich gefärbten Kunst. Der Nordländer wird das hohe, den Regen ableitende Dach, Schornstein und Ofen und den Abschluß von der rauhen Natur fordern, den Südländer wird das flache Dach, auf dem er in den Sommernächten sitzen kann, die Loggia und die breite Terrasse ansprechen. Eine internationale Hausbaukunst gibt es ebensowenig wie ein internationales Klima. Und so hat das italienische, römische, arabische, englische und jedes andere Haus für uns nur ein theoretisches Interesse. Jeder Versuch, einen fremden Haustypus ganz oder in Bestandteilen unter unserm Himmel einzuführen, wird auf die Dauer scheitern und hat für uns, die wir der Sammlung so sehr bedürfen, nur die Bedeutung der sinnlosen Kraftvergeudung und unsachlichen Zersplitterung.

ZEICHENUNTERRICHT UND „STILLEHRE“*

NICHTS ist für unsere heutige Gesellschaft vielleicht so bezeichnend, als die Vorstellung, die sie sich von dem Begriff „Bildung“ macht. Vergleicht man den heutigen „Gebildeten“ mit dem zur Zeit Goethes, so ist heute ein wichtiger Teil der Bildung von damals bereits verloren gegangen, nämlich das Interesse an der schönen Literatur, das früher unbedingt zur Bildung gehörte. Geht man noch weiter zurück und kommt in die Zeiten und Nachzeiten der Renaissance, so findet man, daß damals zur Bildung unbedingt auch ein Verständnis für die bildenden Künste gehörte. Ja ein solches war das allererste Erfordernis für den Gebildeten. Ein Kavalier ohne Anteilnahme an Baukunst, Malerei und Skulptur war gar nicht denkbar. Heute ist weder eine Anteilnahme an Literatur noch an bildender Kunst für den „Gebildeten“ nötig. Vielleicht bleibt von den Künsten noch Musik und Theater übrig, über die er Bescheid zu wissen hat, doch ist man auch in dieser Beziehung bereits mit seinen Ansprüchen sehr bescheiden geworden. Im Grunde ist für den Gebildeten von heute nur eins unerläßlich: ein

* Seitdem dieser Aufsatz geschrieben wurde (1899) haben sich viele der hier ausgesprochenen Hoffnungen schon erfüllt oder sind im Begriff sich zu erfüllen.

gewisser Grad von philologischer Kenntnis. Die heutige Gesellschaft hat die beschränkteste Vorstellung von dem Begriff Bildung, die je dagewesen ist.

Bei der Art unserer Erziehung kann das auch nicht weiter wundernehmen. Unsere Schulen strotzen förmlich von Wissenschaftlichkeit. Der deutsche Schulmeister sieht noch immer in der Kunst ein fernliegendes Spezialgebiet, das ihn nichts angeht und wofür die Schule keine Zeit hat. Ja er sorgt dafür, daß unsere Jungens auch außerhalb der Schule genügend durch Schularbeiten in Anspruch genommen sind, so daß ihnen, selbst wenn sie Neigung dazu haben, mit dem besten Willen keine Zeit übrigbleibt, sich künstlerisch zu beschäftigen. Wer selbst als Junge solche Neigungen in sich gefühlt hat, der blicke zurück auf seine Schulzeit und erinnere sich, wie sie systematisch durch Überbürdung mit Schularbeiten, besonders philologischer Art, unterdrückt wurden.

Es ist daher eine ganz natürliche Folge der Ereignisse, daß unsere heutigen „Gebildeten" in der Kunst die reinen Barbaren geworden sind. Man höre in Kreisen, die keine unmittelbare Berührung mit der Kunst haben, in Philologen-, Juristen-, Offiziers- und Kaufmannskreisen künstlerische Fragen erörtern und man wird staunen über die gänzliche Abwesenheit jedweden Vorstellungsmaterials über Kunst; man wird eine Unkultiviertheit in künstlerischer Beziehung entdecken, die nur durch die Kühnheit und Sicher-

heit übertroffen wird, mit der trotzdem die schärfsten künstlerischen Urteile gefällt werden.

Das soll nun aber neuerdings alles besser werden. Der Satz „die Kunst im Leben des Kindes" ist bereits zum Schlagwort geworden. Überall regt sich der Wunsch, die Verknöcherung der natürlichen Kunstorgane im Menschen nicht noch weiter vorwärts dringen zu lassen, sondern ihr durch eine gehörige Kunsterziehung Einhalt zu tun. Man pflegt Verhandlungen darüber, wie das einzurichten sei. Und eine der Entscheidungen, die in einem Bundesstaate in diesem Sinne getroffen worden sind, geht dahin, in den gewerblichen und kaufmännischen Schulen einen besonderen Unterrichtsgegenstand: „Geschmacks- und Stillehre" einzuführen.

Einen ähnlichen Unterricht kannten wir schon von den höheren Töchterschulen und den Fakultativ-Stunden her, die an Gymnasien hier und da ein Altphilologe unter dem Titel Kunstgeschichte gab. Diese Art Unterricht war also bisher ungefähr das einzige Mittel, das man bei uns für geeignet hielt, dem darniederliegenden Kunstverständnis auf die Beine zu helfen, und es soll, wie es scheint, auch weiter als solches im Ansehen bleiben. Man nähert sich der Kunst von einem systematisierenden Standpunkte aus, man schachtelt ihre Erzeugnisse in fertig bereit gehaltene Fächer ein. Und vor allem, man lehrt dem Unwissenden fertig geprägte Urteile. Kann er diese dann nur geläufig nachsprechen, so glaubt die

Schule ihre Aufgabe erfüllt zu haben. Er braucht nur zu lernen: das und das ist gut, das und das ist schlecht, und er hat das Gebiet des künstlerischen Unterrichts erledigt.

Diese Art und Weise, sich dem unzweifelhaft in der Menschenseele schlummernden künstlerischen Bedürfnisse zu nähern, ist etwa damit zu vergleichen, daß einem erlösungsbedürftigen Gemüte, das nach den Tröstungen der Religion dürstet, ein Vortrag über die verschiedenen auf der Erde verbreiteten Religionen gehalten wird. Ungefähr so, wie ein solcher Vortrag dem menschlichen Sehnen nach Erlösung entgegenkommen würde, ungefähr so entspricht der Geschmacks- und Stilunterricht dem Verlangen der künstlerischen Ausbildung des Menschen.

Ja es unterliegt kaum einem Zweifel, daß ein solcher Unterricht, statt zu nützen, eher Schaden anrichtet. Erstens unterdrückt er unter Umständen das Restchen von Freude, das der gänzlich naive Mensch, sozusagen der Naturbursche in der Kunst, an der oder jener Liebhaberei noch haben mag. Er darf es jetzt nicht mehr äußern, er hat das ihn gelehrte Urteil nachzusprechen. Zweitens aber, was hat eine solche angelernte Urteilsabgabe in der Kunst überhaupt für Zweck? Die Kunst ist dem Menschen wohl schwerlich dazu gegeben, daß er Verstandesübungen an ihr treibt. Sie wendet sich, ähnlich wie die Religion, an das Gemüt, sie hat den Vorzug, direkt zum Herzen zu sprechen, ohne gezwungen zu sein, den Umweg über den Verstand zu nehmen. Eine künstlerische Erziehung

hat somit auch lediglich darauf auszugehen, das Herz des Schülers für die rechte Einwirkung der Kunst empfänglich zu machen. Was tut man aber statt dessen? Man gibt ihm ein Einschachtelungssystem in die Hand, ähnlich dem Linnéschen System zur Bestimmung der Pflanzen. Ja, gegen das Linnésche Pflanzensystem hat das gegebene Schachtelsystem noch den einen ungeheuren Nachteil: es ist nicht dauernd gültig. In zehn Jahren pflegt sich heute der Geschmack vollständig zu ändern. Damit wird auch der etwa noch übrigbleibende praktische Zweck einer Geschmacks- und Stillehre hinfällig. Denn angenommen, ein Schüler hätte seinen Geschmack etwa zur Zeit der Butzenscheibenperiode gelernt, so wäre er mit diesem Rüstzeug heute ein vollkommen verlorener Mensch. Was soll der Arme tun? Sein System paßt nicht mehr.

Etwas besser ist es mit dem rein historischen Teile des Programms, der eigentlichen Stillehre, d. h. dem Unterricht in der Unterscheidung der historischen Stile, bestellt. Dieses Gebiet ist so ziemlich endgültig eingeteilt, so daß der Schüler wenigstens später mit dem Gelernten nicht in Verlegenheit kommen kann. Aber was die Wertung dieser Stile anbetrifft, so spricht selbst hier die Mode bedeutend mit. Gerade das unaufhörliche Anpreisen gewisser Meisterwerke der Kunst, mit dem unsere Ohren erfüllt worden sind, ruft mit der Zeit eine gewisse Gegenwirkung hervor, man braucht nur an das jetzige Nachlassen der Schätzung der Hochrenaissance zu denken. Also

ist auch hier nur ein recht geringer Nutzen zu verzeichnen.

Was aber im besondern die Lehre über die historischen Architektur- und Ornamentstile anbetrifft, so ist gerade sie das Mittel, um für das einzige, heute in der Kunst noch vorliegende Bedürfnis des großen Publikums zu sorgen: mitreden zu können. Was ist heute die stehende Frage des Publikums, wenn es einem architektonischen Werke gegenübersteht? „Was für ein Stil ist das?" Die Stilfrage ist das einzige Interesse, das es für Architektur mitbringt. Wer erkennen kann, ob eine Architektur der Gotik oder Renaissance angehört, der glaubt sich in künstlerischen Dingen fertig ausgebildet, wer aber etwa herauszufinden imstande ist, daß der Architekt eines neuen Hauses „eine Vermischung von Gotik und Frührenaissance" vorgenommen hat, der gilt schon als Feinschmecker. Das Einschachteln beherrscht vollkommen das Feld; statt der Freude an dem Kunstwerke leistet sich das Publikum die Freude an seinem Wissen und seinem Scharfsinn.

Für alle diese Gebiete, die den heutigen Kunstunterricht ausmachen, sorgt der Kunstgeschichtler, und dies ist bezeichnend für unsere Zeit. Wir stehen der Kunst heute hauptsächlich mit unserem kritischen Verstande gegenüber, man könnte sagen, wir sezieren den Leichnam der verstorbenen Kunst. Unser Jahrhundert ist der Kunst mit einem riesigen wissenschaftlichen Apparat auf den Leib gerückt, unser Verhältnis zur Kunst

steht unter dem Zeichen der wissenschaftlichen Betrachtung. So glänzend das Licht ist, das durch die Scheinwerfer unserer Geschichtsforschung auf alle Gebiete der historischen Kunstentwicklung geworfen worden ist — unsere lebendige Kunst ist recht schlecht dabei weggekommen. Ja, man kann es ruhig aussprechen, der Lebenspuls der künstlerischen Gegenwart ist bis zum Ersterben schwach dabei geworden. Vor allem ist die Anteilnahme des Volkes an dieser lebenden Kunst fast erloschen, und wo der Anschluß versucht wird, fehlt das Verständnis. Sucht man daher ein lebendiges Kunstverständnis für die Gegenwartskunst zu erwecken — und wer erkennte nicht die Dringlichkeit dieser Aufgabe an — so scheint die Kunstgeschichte ein verfehltes Mittel dazu zu sein.

In dieser Beziehung hat sich unsere Zeit demselben Irrtum hingegeben, der auch über den erziehlichen Wert unserer Museen heute vorliegt. Diese Massenanhäufungen von Meisterwerken, zumeist, wie es der Fall ist, dicht aneinandergedrängt und speicherartig aufgestellt, sind weit davon entfernt, diejenige Kulturaufgabe zu erfüllen, die ihnen zugesprochen oder von ihnen gewünscht wird. Dies wird sich vielleicht bessern bei einer entsprechenderen, nach rein künstlerischen statt nach historischen oder technisch-sachlichen Gesichtspunkten vorgenommenen Aufstellung. Aber auch dann noch müssen wir unsere jetzigen Erwartungen des tatsächlichen Einflusses auf die künstlerische Bildung des Volkes ungemein

herabschrauben, wenn wir uns nicht selbst betrügen wollen. Die Museen — wie die Kunstgeschichte eine Schöpfung des neunzehnten Jahrhunderts — sind entstanden aus den Privatsammlungen der Fürsten. Diese Sammlungen erfüllten allerdings einen ausgesprochen künstlerischen Zweck, nämlich den, ihren Urhebern Freude an der Kunst zu bereiten, jene Freude, die der Erwerb und der Besitz mit sich bringt. Was unsere heutigen Museen anbetrifft, so befindet sich in der glücklichen Lage, diese lebhafte Freude des Erwerbes und, in gewissem Sinne, des Besitzes zu empfinden, nur noch der Museumsdirektor.

Und dies führt uns auf den bisher nicht berührten Kernpunkt der ganzen eigentlichen Stellung des Menschen zur Kunst: sie beruht in erster Linie auf einem persönlichen Verhältnis zu ihr. Ein solches Verhältnis gestaltet sich durch zwei Dinge: durch den Besitz und durch die Selbstausübung, wir haben also den Sammler und den Künstler als diejenigen, die das intimste Verhältnis zur Kunst haben, die sozusagen lebendig in der Kunst darin stehen. Tatsächlich spielte sich in den alten, kunstkräftigen Zeiten das Leben der Kunst zwischen diesen beiden Polen ab, nur gab es damals mehr Sammler als heute, jeder Kavalier war Sammler, jeder Bemittelte Kunstmäzen. Und tatsächlich sind auch heute noch der Sammler und der Künstler die einzigen, die von dem warmen Lebenshauch der lebendigen Kunst berührt werden. Kein kunstgeschichtlicher Vortrag, keine „Geschmacks- und Stillehre", kein Museumsbesuch wird den Schüler

in den Bereich dieses warmen Lebenshauches bringen, wenn es diesem nicht gelingt, ein intimeres Verhältnis zwischen sich und der Kunst anzuknüpfen.

Das kann nun nicht heißen, daß unser Kunstunterricht nur Sammler und Künstler zu erziehen habe. Aber es gibt trotzdem bessere Mittel der künstlerischen Erziehung als die Geschmacks- und Stillehre. Von Konrad Lange ist der sehr belehrende Vergleich zwischen der Art unseres Anteils an der Musik und an der bildenden Kunst aufgestellt worden. Das Gebiet der Musik ist das einzige, auf dem wir noch eine lebendige, mit ihrer natürlichen Entwicklung bis in die Gegenwart hereinragende Kunst haben, es ist noch keine Umwendung, noch kein Fallenlassen der Tradition, noch keine Renaissance erfolgt, wie in den bildenden Künsten. Hier herrschen also gewissermaßen noch natürliche Zustände. Schicken wir nun etwa unsere Kinder in musikgeschichtliche Vorträge oder lassen wir sie Auseinandersetzungen über gute und schlechte Musik anhören, wenn wir ihnen eine musikalische Ausbildung geben wollen? Keineswegs, die Sache liegt viel einfacher, wir lassen sie Klavier, Violine, Singen lernen. Nun gut, lassen wir also unsere Kinder zu ihrer künstlerischen Ausbildung Zeichnen und Malen lernen, wenden wir uns zu diesem Behufe an den Zeichenlehrer statt an den Kunstprofessor, wie wir uns in der Musik an den Klavier- und Gesangslehrer, keineswegs aber an den Musikgelehrten wenden. Wenn wir unsere Kinder nicht zu Künst-

lern machen können, machen wir sie zu Dilettanten, auch dann haben wir ihnen das gewünschte persönliche Verhältnis zur Kunst, auf das es ankommt, eröffnet. Bilden wir so viele Dilettanten im Zeichnen und Malen aus, wie wir heute Dilettanten in Musik haben, dann wird unser Volk der lebendigen Kunst wieder folgen lernen, dann wird es die Ausstellungen mit soviel Anteil und Verständnis besuchen, wie es die Symphoniekonzerte besucht, dann wird es sich auf Grund eigener Vorstellungen Geschmacks- und Stilkenntnis aneignen, dann wird es nicht mehr die Phrasen unserer Kunstprofessoren nachzusprechen brauchen. Entlassen wir für den elementaren Unterricht in der Kunst den „Kunstgelehrten" und engagieren wir den „Künstler", oder wenigstens einen künstlerisch befähigten Zeichenlehrer.

Dieser Gedanke ist nicht mehr neu; es scheint aber, daß man dringliche Wahrheiten nicht oft genug wiederholen kann, zumal wenn sie, wie es hier der Fall ist, gegen einen mächtigen Zeitgeist, hier den der geschichtlichen Betrachtung, anzukämpfen haben. Und doch können wir „des Gedankens Blässe", die sich in unserem Kunstleben unter dem Kunstprofessorentum eingeschlichen hat, nur durch den immer und immer wieder erhobenen Ruf zu vertreiben suchen: Zeichnen statt Philosophieren! Wo auch nur eine einzige Wochenstunde im Lehrplan zur Verfügung ist, laßt die Schüler zeichnen, statt ihnen Geschmacksvorträge zu halten. Man erteilt keinen Reitunterricht aus Büchern, man setzt den Schüler in den Sattel, dann

weiß er, worauf es ankommt, ohne daß man darüber viele Worte zu verlieren brauchte. Stellt vor den Schüler in einem Wasserglas eine lebende Pflanze und laßt sie ihn zeichnen, macht ihn auf den Ansatz der Blattstiele, auf die Verzweigungen, auf die Knospenentfaltung aufmerksam, und laßt ihn alle diese Bestandteile darstellen, dann werden sich ihm die natürlichen und künstlerischen Bildungsgesetze weit klarer erschließen als durch irgendwelche Vorträge. Laßt ihn eine Fläche füllen, und siehe da, die Proportionsgesetze und ein großer Teil der menschlich-architektonischen Schöpfungsgesetze werden sich ihm erschließen. Setzt ihn, wenn er vorgeschrittener ist, vor einen Kopf und schließlich vor die nackte menschliche Figur, und er steht ungeahnt der großen Göttin Kunst leibhaftig gegenüber, über die er von dem Kunstprofessor soviel hat fabeln hören, ohne sich je etwas Rechtes darunter vorstellen zu können. Mit einem Wort: macht ihn zum Mitempfindenden, zum Mitschaffenden, statt zum Nachsprecher von Phrasen. Dann sitzt er fest in dem Sattel des selbst erworbenen Vorstellungsmaterials, dann ist er auch gegen die Schwankungen der Mode gewappnet, dann weiß oder ahnt er wenigstens, was Kunst ist.

Wir Deutsche haben eine merkwürdige Neigung, unsere künstlerischen Veranlagungen, die an sich gewiß keineswegs gering sind, von unserer stärkeren Eigenart, der Wissenschaftlichkeit, an die Wand drücken zu lassen. Wir führten

zwar Zeichenunterricht in unseren Schulen ein, aber organisierten ihn wissenschaftlich so, daß er zur Mathematik, Optik, Körperübung, oder wer weiß wozu sonst wurde; nur gegen das einzige, was er wirklich sein sollte, ein künstlerisches Erziehungsmittel, verhielten wir uns gleichgültig. So entschwand denn die Kunst mit einem Lebewohl aus diesem Unterrichtsgebiet und ließ nur ein Häufchen trockener Asche zurück, aus der man vergeblich ein glühendes Restchen herauszustören sucht.

Ein solcher Zeichenunterricht ist schlimmer als gar keiner, er verleidet den meisten Menschen die Lust am Zeichnen fürs ganze Leben. Es kann sich lediglich um einen nach künstlerischen Grundsätzen entwickelten Zeichenunterricht handeln, der an das Pfund künstlerischer Gestaltungslust anschließt, das die Natur in jedes Kinderherz gelegt hat. Dieser Zeichenunterricht ist das einzige Mittel künstlerischer Erziehung, das es gibt. So lange wir ihm nicht die nötige sorgsame, vom künstlerischen Gesichtspunkte aus erwogene Pflege widmen, werden wir auf dem traurigen Standpunkte stehen bleiben, auf dem wir jetzt stehen. Über diesen Standpunkt werden uns keine kunstgeschichtlichen Vorträge, am wenigsten aber irgendein Unterricht in der Geschmacks- und Stillehre hinwegbringen.

Man wende hier nicht ein, daß es so und so viele Leute gibt, die nicht zeichnen können und doch ein feines Kunstverständnis haben. Leute mit einem feinen Kunstverständnis bilden heute

durchaus die Ausnahme und nicht die Regel; solange wir also nicht auf ein wirkliches Kunstverständnis in breiteren Volksschichten hinblicken können, das durch Kunstgeschichte oder wissenschaftliche Belehrung erzielt worden ist, solange kann man mit diesen Ausnahmen wohl nicht gut operieren. Jeder von jenen Männern, die nicht zeichnen können und doch ein feines Kunstverständnis haben, wird aber ohne weiteres zugeben, daß ihm sein Nichtzeichnenkönnen im tiefsten Herzen wehe tut. Die Sache liegt eben so, daß eine verkehrte, höchst merkwürdige Zeitrichtung die künstlerische Veranlagung dieser Männer, die ihnen aufs Leben mitgegeben worden war, nicht auf das Natürliche und Nächstliegende, das Zeichnen, kommen ließ. Sie gerieten von Kindheit auf in die Zwickmühle des Betriebes unserer rein wissenschaftlich denkenden Zeit.

Man kann bei Erörterung dieser Verhältnisse nicht umhin, auf England hinzuweisen, dessen Kunsterziehungsverhältnisse in weitgehendem Maße Anregung geben können. In England hat seit dem Jahre 1851, dem Jahre der ersten Weltausstellung in London, die den großen Tiefstand des künstlerischen Verständnisses im Volke feststellte, eine regelrechte Erziehung des Volkes zur Kunst stattgefunden. Damals wurde das South Kensington-Museum gegründet als Mittelpunkt eines auf eine neue Basis gestellten künstlerischen Zeichenunterrichts, von dem aus eine wohlorganisierte Leitung des künstlerischen Unterrichts des

ganzen Landes ausging. Dieser Einfluß reicht bis auf die Volksschulen. England glänzt im allgemeinen gewiß nicht durch sein Unterrichtswesen, das es in unwürdiger Weise vernachlässigt hat. Aber in England hat seit nunmehr fünfzig Jahren die Überzeugung geherrscht, daß Gewerbe und Kunst, sowie das als deren Grundlage dienende Kunstverständnis im Volke nur durch eine aufmerksame Pflege des Zeichenunterrichtes gehörig unterstützt werden könnten. Als der Volksunterricht staatlich organisiert wurde (es geschah dies erst 1870, also ungemein viel später als in anderen Kulturstaaten), da war man sich ebenfalls der großen Bedeutung des Zeichenunterrichts bewußt, man erhob das Zeichnen zu einem der vier Grundfächer des Lehrplanes (Lesen, Schreiben, Rechnen, Zeichnen), die für die kleinste Art von Schulen zwingend sind. In den Londoner Volksschulen steht der Zeichenunterricht auf einer Höhe, die für uns erstaunlich ist, man widmet dem Zeichnen an vielen Schulen vier Stunden wöchentlich (mindestens jedoch zwei) und betreibt es in den meisten Schulen auf ganz künstlerischer Grundlage. Man quält nicht Vorlagen nach, sondern geht zur Natur. Im Sommer versorgt die Stadt jede Schule für jede Zeichenstunde mit einem Korb frischer Pflanzen. Im Winter werden die im Sommer gefertigten Pflanzenstudien stilisiert und zur Füllung von Flächen, Anfertigung von kleinen dekorativen Entwürfen usw. verwendet. Wer auf den jährlich stattfindenden Zeichnungs-Ausstellungen die Früchte dieses Unterrichtes zu sehen

Gelegenheit gehabt hat, der muß sich des weiten Abstandes bewußt geworden sein, der zwischen den englischen Unterrichtsergebnissen und den unsrigen vorliegt.

Aber nicht in der Volksschule allein finden wir dem Zeichenunterricht eine hervorragende Bedeutung beigemessen, auch auf den zahlreichen, und gerade in den letzten zehn Jahren im weiten Umfang gegründeten technischen Elementarschulen wird er eifrigst gepflegt. Und immer in einer ganz freien, künstlerischen Art, immer an der Hand des Naturstudiums, das die Grundlage für jeden künstlerischen Unterricht zu bilden hat. Die Vorlage jeder Art ist verbannt, man führt den Schüler direkt vor die Natur. Dasselbe gilt von den zahlreichen, meist direkt von dem South Kensington-Museum abhängigen Kunstschulen des Landes. Auf keiner dieser Schulen findet etwas Ähnliches wie Stil- und Geschmackslehre statt. Man ist in neuerer Zeit viel eher dazu übergegangen, dem Schüler die Kenntnis des historischen Ornamentes so lange vorzuenthalten, bis er selbst aus der Natur künstlerische Bildungen entwickeln kann. Bewegt er sich dann erst auf dieser zu seinem Eigentum gewordenen Grundlage einigermaßen sicher, so mag er sich das historische Ornament ansehen und es im einzelnen studieren, es vermag jetzt keinen Schaden mehr bei ihm anzurichten, er sitzt im eigenen Sattel. Die „Stillehre" besteht demgemäß hauptsächlich im Skizzieren im Kunstgewerbe-Museum, dem im Schlußjahre mehrere Stunden des Wochenunterrichts gewidmet werden.

Auf solche Weise ist der selbständige Ornamentstil Englands entstanden, der ja später so außerordentlich anregend auf die ganze Welt gewirkt hat. Aber auch in den rein malerischen Künsten hat ein ähnlicher Eifer stattgefunden. Die ganze jetzige Generation hat gut Zeichnen und Aquarellmalen gelernt, so daß man den Gebrauch von Griffel und Pinsel heute von jedem Gebildeten voraussetzen kann. Und ein weit verbreiteter Dilettantismus trägt die ganze heutige Kunstbewegung in England. Daher die große Volkstümlichkeit der Präraffaeliten-Schule, der wir in Deutschland, wo man vor einem erhabenen Bilde wie Klingers Christus im Olymp schlechte Witze macht und selbst ein Böcklin dem breiteren Volke (selbst dem „gebildeten" Teile desselben) noch kaum zum Eigentum geworden ist, nichts an die Seite setzen können. Und nun vollends der Unterschied, der sich in den angewandten Künsten, den eigentlichen in das Haus gehörenden Kleinkünsten hüben und drüben geltend macht! Doch dies ist ein Gebiet, das in diesem Zusammenhange zu entwickeln zu weit führen würde.

Hier kam es nur darauf an, den Standpunkt zu beleuchten, daß man mit Vorträgen über Geschmacks- und Stillehre das allgemeine künstlerische Verständnis heben oder gar das künstlerische Bedürfnis des Menschen befriedigen könne. Gegenüber der bei uns immer wieder hervortretenden Neigung, in der Kunst zu systematisieren, zu philosophieren und zu spekulieren, erscheint es am Platze, immer von neuem auf den Punkt

hinzuweisen, an dem die eigentliche Pforte für das Kunstverständnis zu finden ist, die Pforte, durch die wir den Boden der Kunst wirklich betreten können, statt von außen her über den Gartenzaun zu lugen. Die Pforte ist der Zeichenunterricht, das Mittel künstlerischen Verständnisses, die Selbstausführung, die Stütze einer volkstümlichen Kunst, der durch beide großgezogene künstlerische Dilettantismus.

DIE „WIEDERHERSTELLUNG“ UNSERER ALTEN BAUTEN

DIE Kunst und besonders die Baukunst des neunzehnten Jahrhunderts unterscheidet sich dadurch am auffälligsten von der aller älteren Zeiten, daß sie auf die künstlerischen Leistungen der Vergangenheit mit vollem Verständnis für deren Wert zurückblicken lernte. Hatte man in den früheren Stilwandlungen jedesmal nur die eben gültige Kunstmode als die einzig wahre und alle vorher geübten als Verirrungen betrachtet, so trat im Verlaufe der letzten hundert Jahre allmählich die Würdigung jedes Stils, das historische Verständnis für dessen Bedingungen, die Schätzung seiner Eigenart und seiner Vorzüge ein. Wir hörten auf, in dem Barock und Rokoko eine Zeit des Verfalls zu erblicken, die Spätgotik für verdorbene Kunst zu halten.

Einen höchst merkwürdigen Standpunkt nahmen wir nun aber in diesem Werdegang historischer Erkenntnis denjenigen Werken gegenüber ein, an die sich unsere neuentstandene Schätzung wandte. Viele von ihnen waren nur bruchstückweise auf uns gekommen, zum Teil verwittert oder sonst vom Zahn der Zeit benagt, zum Teil in ruinenhaftem Zustande infolge von Zerstörungen, zum Teil auch unvollendet aus der Zeit ihrer

ersten Entstehung. Wir fühlten das Bedürfnis, sie einer Bearbeitung zu unterziehen, um sie zu vervollständigen, in der Meinung, daß sie dadurch erst zu ihrem wahren Werte gelangten. Im Verfolg dieses Bestrebens traten wir ein in das merkwürdige Zeitalter der Wiederherstellungen.

Dieses Zeitalter fällt genau zusammen mit derjenigen Zeit, in welcher uns die eben erlangte Kenntnis der Einzelheiten vergangener Kunstwandlungen noch in einer anderen Beziehung in Verwirrung setzte. Die Architektur, die wir selbst ausführten, fing jetzt an, einer Maskerade zu gleichen, indem wir unsern Bauten bald ein gotisches, bald ein Renaissance-, bald ein Rokoko-, bald ein romanisches Kleid umhingen, ja selbst sie gelegentlich in arabische, chinesische oder japanische Fetzen steckten. Was Wunder also, wenn wir diese Maskerade auch auf unsere Baudenkmäler ausdehnten, indem wir sie neu auffrisierten, ihnen Flicken aufsetzten und sie aufputzten, um sie in dem allgemeinen Fastnachtsspiel nicht unansehnlich auftreten zu lassen.

Wie stolz sind wir nicht auf derartige Wiederherstellungen gewesen! Wie freuten wir uns, als der unvollendet auf uns gekommene Kölner Dom sich unter unserer Hand als fertiges Kunstwerk abrundete und dann herrlich dastand wie ein funkelneuer Dom. Und manches alte Kirchlein ging unter der Behandlung des restaurierenden Architekten blitzblank hervor wie ein Neubau, an dem der Pfarrer und die Gemeinde ihre Freude hatten.

Der Architekt hatte alles Verwitterte neu gemacht, alles Fehlende ergänzt, das Innere von allen im Laufe der Zeit eingebauten Grabplatten, Denkmälern usw. gesäubert, die Wände neu bemalt, später angebaute Bauteile niedergerissen und womöglich die ganze alte Baukruste des stehenbleibenden Äußeren abgerieben, so daß nun ein anscheinend vollendeter Neubau dastand. Der Architekt behauptete, der Neubau erscheine jetzt genau so, wie er in der Zeit seiner Entstehung ausgesehen habe oder ausgesehen haben würde, wenn er damals vollendet worden wäre, und das Publikum glaubte es ihm.

Das war die Art und Weise der Behandlung alter Bauten in der ersten Periode der Wiederherstellungen, d. h. in Deutschland bis vor einem oder zwei Jahrzehnten. Ja sie ist es zum Teil noch heute. Meistens nahm man aber in der Folgezeit davon Abstand, bei Wiederherstellungen alles nicht genau in die Zeit der ersten Entstehung Fallende abzureißen, aus Kirchen alle späteren Grabmäler, Kanzeln, Einbauten usw. herauszuwerfen und das Bauwerk auf das Jahrzehnt seiner ersten Entstehung zurückzukonstruieren. Aber man ergänzte weiter, man baute noch weiter fehlende Bauteile im angeblichen Geiste der Entstehungszeit des Baues aus, man bemalte alte Innenräume noch weiter so, wie man annahm, daß der mittelalterliche Maler sie ausgemalt haben würde, kurz man imitierte und phantasierte noch weiter im Sinne einer historischen Rekonstruktion. Und auf diesem Standpunkte stehen wir in Deutschland

noch heute. Ja man behauptet, daß man heute, wo man die Bauperioden der Vergangenheit noch viel genauer kenne als vor wenigen Jahrzehnten, erst recht imstande sei, genau so zu ergänzen, wie es die alten Meister selbst getan haben würden.

Vergleiche sind zwar ihrer Natur nach unvollkommen, aber sie werfen oft Schlaglichter, die ein Heer von Erklärungen überflüssig machen. Blicken wir z. B. auf die Nachbargebiete der Malerei und Bildhauerkunst, so bemerken wir, daß eine ähnliche Behandlung, wie wir sie noch heute alten Architekturwerken angedeihen lassen, in früheren Jahrhunderten auch Werken dieser Schwesterkünste zuteil wurde. Ganz besonders trifft dies auf die vielen antiken Statuen zu, die seit der Renaissance in römischen und griechischen Trümmern gefunden wurden. Man ergänzte sie. Man stattete einen Torso mit neuen Beinen und Armen aus, einen Kopf mit einer neuen Nase, ja man überarbeitete den ganzen Körper, um die Spuren kleiner Oberflächenschäden zu verwischen. Das alles geschah, um die Statue gefällig und komplett erscheinen zu lassen — ganz derselbe Wunsch, der heute bei den Wiederherstellern unserer alten Baudenkmäler vorliegt. Es braucht hier nicht hervorgehoben zu werden, was durch diese Ergänzungen alter Statuen für Schaden angerichtet worden ist. Meisterwerke der griechischen Skulptur stehen heute so gut wie wertlos für uns da, und die Handlungsweise jener Ergänzer wird von jedem Auge

verurteilt, das auf sie blickt. Und doch geschahen diese Ergänzungen in demselben guten Glauben, wie unsere heutigen Wiederherstellungen von alten Bauten, und die damaligen Bildhauer waren gewiß nicht weniger der Ansicht, daß sie im Sinne des Originalwerkes ergänzten. Ganz ähnlich sind in früheren Jahrhunderten in der unbedenklichsten Weise Ergänzungen und Ausbesserungen an Gemälden vorgenommen worden, für die heute niemand auch nur ein Wort der Entschuldigung finden wird. Wir sind heute im Gegenteil überzeugt, daß solche Ergänzungen von fremder Hand, mögen sie so geschickt sein wie sie wollen, nicht nur an sich wertlos sind, sondern den Wert des durch sie berührten Gemäldes oder Bildwerkes mehr oder weniger, zum Teil völlig, zerstört haben. Und wir schätzen uns glücklich, wenn es uns gelingt, die Übermalungen und Ausbesserungen wieder zu entfernen und so das Gemälde oder Bildwerk dem Zustande seiner Originalität wieder zu nähern.

Und man kann vielleicht sagen, je geschickter die Ergänzungen und Zusätze gemacht worden sind, um so gefährlicher sind sie dem Kunstwerke geworden. Ein roher Eingriff ist leicht als etwas Fremdes zu erkennen. Man kann ihn, wenn man das durch ihn berührte Kunstwerk noch auf sich wirken lassen will, vielleicht ausschalten. Aber die geschickte Nachahmung nähert sich lügnerisch dem Geiste des Kunstwerks mit einer Zudringlichkeit, die den Beschauer verzweifeln lassen muß. Denn dieser will keine Nachahmung, sondern das Urwerk sehen und auf sich wirken lassen,

nur dieses hat für ihn Interesse. Von der Gefahr, die für ein Originalwerk gerade in besonders geschickten Ergänzungen liegt, erzählen unsere alten Handschriften. Konnte der Mönch, der sie abschrieb, lateinisch, so ergänzte er zweifelhafte oder fehlende Stellen in einer Weise, die es für die spätere Welt höchst schwierig machte, dem Urzustande auf den Grund zu kommen. Wurde aber die Abschrift von einem Nichtgelehrten gemacht, so ergänzte er Fehlstellen entweder gar nicht oder so plump, daß der heutige Forscher mit Leichtigkeit alles Hinzugetane als solches erkennen kann. Aus diesem Grunde gelten heute gerade die von Nichtgelehrten gefertigten Handschriften als die bei weitem vertrauenswürdigsten.

Wenn daher unsere heutigen Architekten behaupten, daß sie imstande wären, ein altes Bauwerk ganz genau im Geiste seiner Zeit zu ergänzen, so kann man, selbst wenn man ihnen hierin Glauben schenkt, zunächst nur antworten: um so schlimmer für das Bauwerk. Wem denkt man mit solchen Ergänzungen zu dienen? Es ist wahr, daß der derzeitige Besitzer des Bauwerks die Freude hat, statt eines lückenhaften und vielleicht beschädigten Baues einen mehr oder weniger neuen, kompletten Bau aus der Hand des Architekten zurück zu erhalten, gerade so wie jener Kunstfreund in der Renaissancezeit seine beschädigten antiken Statuen ergänzen ließ, um komplette Werke zu haben, die er vielleicht in seiner Haushalle oder seinem Garten aufstellen konnte, wo ihn die fehlenden Teile gestört haben würden. Aber die

heutige Welt, das ist ganz sicher, faßt das Vorgehen jenes Kunstfreundes der Renaissance anders auf: von ihrem Standpunkte aus hat er nichts anderes getan, als daß er einen durch Zeitalter vererbten künstlerischen Besitz, der zufällig für einen Augenblick in seine Hand gekommen war, zerstörte und fälschte, und so der ganzen Nachwelt raubte.

Bedenkt man diesen ganz unzweifelhaften Stand des Urteils, der heute über Ergänzungen in der Malerei und Bildhauerkunst vorliegt, so muß es im höchsten Maße überraschen, daß wir den Werken der Architektur gegenüber noch auf einem Standpunkte stehen, den man als vorsintflutlich bezeichnen muß. Hier ergänzen und vervollständigen wir noch heutigen Tages in einer Weise weiter, die uns für den noch vorhandenen Restbestand unserer Baudenkmäler zittern lassen muß. Bereits haben wir einen großen Bruchteil „wiederhergestellt", d. h. ergänzt, gefälscht und für die Nachwelt so gut wie vernichtet. Denn auch hier werden sicherlich die Generationen nach uns nicht das mindeste Interesse daran nehmen, was wir mit unserer Hand zu einem Werke des dreizehnten, vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhunderts hinzufügten, sondern sich zunächst zu vergewissern suchen, welche Teile etwa unserer Bearbeitung noch entgingen, denn aus ihnen allein wird sich für sie noch ein Hauch der alten Originalkunst entdecken lassen. Das Hinzugefügte und die, die es hinzufügten aber werden sie verwünschen. Und es wird für die Belehrung des

Unkundigen eine besondere Kunstliteratur darüber nötig werden, welche Teile eines alten Baues echt und welche gefälscht sind, geradeso wie wir heute Kommentare zu den alten Handschriften benutzen oder uns von unseren Kunsthandbüchern erzählen lassen müssen, daß diese antike Statue überarbeitet, jenes Gemälde übermalt worden ist.

Können nun die Werke der Baukunst mit denen der Skulptur und Malerei in Vergleich gestellt werden? Man wird behaupten: nein, denn bei Skulptur und Malerei handelt es sich um sogenannte reine Kunst, bei der Architektur aber um Nutzkunst. Und dieser Einwand hat eine gewisse Berechtigung. Ein Bauwerk, das noch benutzt wird, repräsentiert einen in Zahlen auszudrückenden Gebrauchswert, der ihm durch Aufrechterhaltung seiner Nutzbarkeit erhalten werden muß, solange es der Besitzer wünscht. Eine alte Kirche dient einer Gemeinde als Gotteshaus, ein altes Haus seinem Besitzer als Wohnung; in beiden Fällen kann der berechtigte Wunsch vorliegen, den Bau nicht nur gebrauchsfähig zu erhalten, sondern unter Umständen sogar etwa veränderten Verhältnissen anzupassen und dementsprechend umzugestalten. Man kann also nicht voraussetzen, daß solche Bauten als Museumsstücke aufgefaßt und nicht angetastet werden dürfen. Und in der Tat ergibt sich wohl eine große Zahl der baulichen Eingriffe in historische Bauten aus dem erwähnten Grunde. Wir müssen also, was die Werke der Architektur anbetrifft, oft damit rechnen, daß

bauliche Eingriffe gemacht werden müssen, und es fragt sich daher, wenn Fälle dieser Art auftreten, weniger um das Was als um das Wie des Eingriffes. Die ungemeine Verschiedenheit der im Einzelfall gerade vorliegenden Umstände verwickelt diese Frage noch nach Möglichkeit.

Sehen wir zunächst nach, wie man sich in alten Zeiten mit Dingen dieser Art abfand, in jenen Zeiten, da es noch keine „Wiederherstellungen" gab. Damals nahm man unbedenklich solche notwendigen baulichen Eingriffe vor. Aber nie mit der Absicht, die Formensprache der Zeit der Entstehung des Baues nachzuahmen. Man baute Ansatzteile, Ergänzungen usw. stets in den Formen der gerade herrschenden Kunstmode. Man setzte mit vollkommener Selbstverständlichkeit ein barockes Tor vor eine gotische Kirche oder zog eine Rokoko-Stuckdecke in einen Bau der deutschen Renaissance ein. Als die Zeit der Wiederherstellungen anbrach, sah man bekanntlich gerade in diesen „nicht stilgerechten" An- und Zusätzen an einen Bau ein Verbrechen. Möglich, daß sie das Gesamtbild störten (obgleich dies nicht immer der Fall ist), aber jedenfalls ließen sie über eins den Beschauer ganz klar: darüber, daß sie An- und Zusätze waren. Ja, sie erzählten sogar genau das Datum ihrer Entstehung, so daß sie eine Art Lebensbeschreibung des Baues lieferten. Der genauere Kenner konnte das Jahrzehnt jedes Zusatzes mit Sicherheit feststellen, mit solcher untrüglichen Naivität gaben die alten Baumeister sich und ihre Zeit wieder. Welche

Wonne für den Geschichtsfreund (und welcher Gebildete hat heute nicht ein intimes Interesse am Geschichtlichen), heute in einem solchen Bau umherzuwandeln, aus seinen Einzelzügen, seinen Gesichtsfalten seine Vergangenheit zu lesen!

Die Anwendung des alten Vorgehens wurde aufgegeben, als wir das Zeitalter der künstlerischen Naivität verließen. Und heute hört man nun sagen: Wie könnten wir, selbst wenn wir wollten, jetzt im Stile unserer Zeit ergänzen, da wir doch keinen eignen Stil haben; im Gegenteil, da es das Charakteristische der Gegenwart ist, in den Stilen der Vergangenheit zu bauen, so erhebt sich doch ganz naturgemäß die Forderung, einen alten Bau im Stile seiner eignen Zeit zu ergänzen. In der Tat bringt uns unsere Maskeraden-Auffassung der alten Architekturstile hier in eine mißliche Lage. Denn haben wir schon in unseren Neubauten das Ziel der Reproduktion des Alten, so scheint allerdings dasselbe Ziel auch auf Ergänzungen übertragen werden zu müssen.

Auf dem Denkmaltag in Dresden 1900 konnte daher auch eine dieses Ziel verfolgende Wiederherstellungsweise alter Bauten von dem Wiederhersteller des Metzer Doms, Paul Tornow, als Programm aufgestellt und fast von der ganzen anwesenden Versammlung von Architekten mit „warmer Zustimmung" begrüßt werden. Der betreffende Grundsatz des Tornowschen Wiederherstellungsprogramms lautet in seiner Originalfassung:

„Wenn es sich als unabweisbare Notwendigkeit herausstellt, das Baudenkmal zu erweitern oder zu vergrößern und demselben An- und Aufbauten hinzuzufügen, welche sich als selbständige Neuschöpfungen über den ursprünglichen Plan des Bauwerks hinaus darstellen, so sind solche Bauten genau im Sinne und Geiste des ursprünglichen Erbauers auszuführen. Dieselben haben sich an den Baustil des alten Werkes, an die besondere Richtung, die sich in dessen Stil ausprägt, und an jede sonstige Eigenart des Baudenkmals auf das engste anzuschließen. Ein jedes, auch nur leisestes Hervortreten der künstlerischen Eigenart des herstellenden Architekten über den den Baustil und die Eigenart des Denkmals umfassenden Rahmen hinaus ist bei solchen Neuschöpfungen auf das peinlichste zu vermeiden."

Man merkt es schon an den sich häufenden Superlativen dieser Aufstellung, wie ängstlich der Verfasser auf die Einhaltung der möglichst vollkommnen Verwischung jeden Unterschiedes zwischen Alt und Neu bedacht ist. Denn wozu sonst dieses „engste Anschließen", das „peinlichste Vermeiden" auch nur des „leisesten Hervortretens der Eigenart" des Architekten? Wozu soll das alles weiter dienen, als dem Beschauer die Meinung beizubringen, daß es sich hier nicht um einen Bau mit späteren Ansätzen, sondern um ein fertiges Originalwerk handelt?

Selbstverständlich wird die Absicht solcher Täuschung nicht zugegeben, und Tornow selbst will sie beim Beschauer wieder rückgängig machen,

indem er Tafeln anbringt und bei Ausflickungen sogar jeden einzelnen Stein mit einer Inschrift versehen will, daß im Jahre soundsoviel eine Erneuerung stattgefunden habe. Man will natürlich nur „eine einheitliche künstlerische Wirkung" erzielen. Diese hält man aber nur dann für möglich, wenn der Bau vom Standpunkte der historischen Stilauffassung aus wie in einem Jahrzehnt entstanden erscheint. Es ist also die Stilbefangenheit der heutigen Architektengeneration, die sich hier äußert, man konstruiert die sogenannte künstlerische Einheit auf den Begriff der Einschachtelungsmöglichkeit in ein bestimmtes geschichtliches Entstehungsjahr hinaus, ein Standpunkt, der ebenso verknöchert archäologisch, als arm in seiner künstlerischen Begründung ist.

Daß ein einheitlicher künstlerischer Eindruck auch beim Zusammenwirken von Kunstwerken möglich ist, die in verschiedenen Zeiten entstanden sind, wird selbst der eingefleischteste Stil-Architekt nicht zu leugnen wagen. Die Erzeugnisse der deutschen Renaissance passen z. B. mit solchen der romanischen Kunst in vielen Fällen trefflich zusammen, und ein orientalischer Altarteppich hat noch nie eine Mißstimmung in einen gotischen Chor gebracht. Ein japanischer Farbenholzschnitt des achtzehnten Jahrhunderts fügt sich als Wandschmuck in die modernste Zimmereinrichtung ein, ein mit barocken Stuckornamenten überdecktes mittelalterliches Kreuzgewölbe kann sogar über einem spätgotisch dekorierten Raume seinen besondern Reiz haben. Warum also dieses „pein-

lichste Vermeiden" jeder „über den den Baustil umfassenden Rahmen" hinausgehenden Abweichung bei An- und Ergänzungsbauten? Eine künstlerische Anpassung im höheren Sinne ist es, die man im Interesse der einheitlichen Wirkung allerdings fordern sollte. Aber diese besteht nicht ausschließlich oder auch nur zumeist in der ganz genauen stilgeschichtlichen Nachahmung.

Worin sie besteht, das läßt sich, wie alles Künstlerische, nicht in ein Programm fassen, das kann nur das Gefühl des Künstlers im Einzelfalle diktieren, aber nicht für alle Fälle erklären. Um sie aber zu erreichen, bedarf es anderer Mittel als der Rezepte, wie sie in jenem Wiederherstellungsprogramm gegeben werden, selbst angenommen, daß sich diese Rezepte verwirklichen ließen.

Und hier ist sogleich der wichtigste und brennendste Punkt der ganzen Frage gegeben, der Kernpunkt des Problems der Wiederherstellungen überhaupt: derjenige, ob es für irgend jemand möglich ist, im Geiste einer anderen Zeit zu schaffen, seine eigne Individualität beim künstlerischen Schaffen so zu verleugnen, wie es in jenem Programm gefordert wird und Werke in die Welt zu setzen, die den vor vier- oder fünfhundert Jahren geschaffenen auf ein Haar gleichen. Unsere wiederherstellenden Architekten sind der fröhlichen Zuversicht, daß sie das könnten und versichern dies ausdrücklich. Im Zentralblatt der Bauverwaltung vom 16. November 1901 heißt es: „Dank der fortgeschrittenen Teilnahme deutscher

Baukünstler für die kunstgeschichtlichen Leistungen früherer Jahrhunderte im eigenen Vaterlande, dank der Vertiefung in die deutsche Kunstübung von den Zeiten des Mittelalters an bis in die Zeiten des Barock und Rokoko, haben wir jetzt nicht mehr nötig, uns hinter Ruinenromantik zu verschanzen und zu rufen: Non possumus. Nein, wir rufen jetzt mit Stolz und ohne Überhebung: Was Du ererbt von Deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen, d. h. wir stellen her, was zertrümmert auf uns gekommen ist, wo immer es sich lohnt und die Mittel zu beschaffen sind, wir stellen es her treu und echt im Geiste der Zeit, aus der das Werk stammt."

Diese Erklärung, die angeblich „ohne Überhebung" abgegeben ist, läßt allerdings an kindlichem Selbstvertrauen nichts zu wünschen übrig. Aber nicht nur von diesem sind unsere Architekten beseelt, sie geben auch Rezepte, wie man es richtig anstellt, um „treu und echt" im Geiste einer anderen Zeit zu bauen. „Um die Wirkung (nämlich die, daß die Anbauten und Neuarbeiten dem Baudenkmale organisch entwachsen zu sein scheinen) zu erreichen," heißt es in dem Dresdner Programm, „versetze sich der Architekt im Geiste in die Lage des ursprünglichen Erbauers des Denkmals: er stelle sich vor, daß an diesen ursprünglichen Erbauer die ihm selbst obliegende Aufgabe herangetreten sei und sei bemüht, sie so zu lösen, wie mit denkbar größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, daß jener sie gelöst haben würde." Man erstaunt über die Naivität, die sich

in diesen Sätzen ausspricht. Es ist für den Menschen des neunzehnten Jahrhunderts gewiß ein kühnes Unternehmen, sich in die Lage eines Menschen des dreizehnten, vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhunderts zu versetzen. Der Mensch, der mit allen Fäden der Empfindung, des Fühlens und Denkens, des Wollens und Handelns so sehr das Produkt seiner Zeitkultur ist, daß er ohne diese, wie er ist, gar nicht denkbar wäre, er soll sich in die Lage eines Menschen des Mittelalters versetzen, um von diesem Standpunkte aus nicht nur zu fühlen und zu empfinden, sondern künstlerisch zu schaffen. Man bedenke den Unterschied zwischen diesen beiden Menschen, der nicht geringer ist, als der Unterschied zwischen den beiden Zeitaltern selbst. Man bedenke, daß es sich hier nicht etwa um einfachste Lebensfunktionen, die sich in allen Zeiten und bei allen Völkern ziemlich gleichbleiben, handeln soll, sondern um den leichtflüssigen, kaum faßbaren Wellenschlag künstlerischen Empfindens, der dem Menschen des Jahres 1900 bereits den von 1890 zum Fremdling gemacht hat! Ein Welt- und Menschenkenner wie Goethe war in der Abschätzung des hier in Frage kommenden Geistes der Zeit bescheidener. Er läßt Faust zu Wagner sagen:

Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln;
Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.

Bei den Reproduktionen, die wir uns in der Baukunst des neunzehnten Jahrhunderts aus dem so-

genannten Geiste der Zeiten heraus geleistet haben, ist die Tatsache heute schon offenbar, daß es sich da lediglich um den eignen Geist der Herren, die da bauten, handelte, in dem die Zeiten sich bespiegelten. Und wie verzerrt spiegelten sie sich! Man blicke jetzt auf eine Wiederherstellung der fünfziger Jahre, um den schreienden Unterschied gegenüber der alten gotischen Kunst zu erkennen. Die reine, äußere, unverstandene Nachäfferei, die schon heute wie ein Schlag ins Gesicht wirkt! Natürlich ist dieses Stadium von unseren heutigen Architekten jetzt längst überwunden, sie kennen die alte Kunst viel genauer als damals. Aber haben sie den Geist der Zeiten deshalb erfaßt, haben sie die sieben Siegel, haben sie auch nur eines der Siegel erbrochen? Sie mögen es behaupten, aber sie müssen es jedem überlassen, Zweifel zu hegen. Ob das, was sie heute in diesem Geiste reproduzieren, auch nur vor den Augen der nächstfolgenden Generation noch Gnade finden wird, steht dahin, vielleicht wird diese Generation über sie gerade so urteilen, wie wir heute über die Reproduktionen der Generation vor uns urteilen. Für das Maß der Erforschung der Einzelheiten einer vergangenen Kultur gibt es keine Grenze, und man kann daher dem Geiste einer vergangenen Zeit in einem immer wachsenden Grade näherkommen, ohne aber je in ihm aufgehen zu können. Wobei man sich des tragischen Schicksals der Hyperbellinie erinnert, die sich nach der mathematischen Definition einer sie begleitenden Geraden beständig nähert, ohne sie jemals zu erreichen.

Aber auch wenn man dem Geiste der Zeit ganz nahekommen könnte, so wäre damit das Heil für die Ergänzungsbautätigkeit des Wiederherstellers noch keineswegs gefunden. Künstlerisch zu schaffen und dabei seine eigne Art zu verleugnen, wie es im Dresdner Programm verlangt wird, ist ein Unding. Entweder man gibt beim Schaffen seine Eigenart oder man quält geistlos nach. Das Produkt einer solchen Nachquälerei wird immer kalt und leblos bleiben und nur den oberflächlichen Betrachter befriedigen, der zwischen einem toten und einem lebendigen Gebilde keinen Unterschied merkt, dem es versagt ist oder der sich keine Mühe gibt, zu spüren, „wie spricht ein Geist zum andern Geist".

„Schaffen" und zugleich nachahmen ist eine psychische Unmöglichkeit, auf der freilich die Wiederhersteller in einem fort herumreiten. Sie behaupten im selben Atemzuge, daß sie aus der andern Haut heraus, in die sie zum Zwecke der Wiederherstellungen fahren wollen, Originalwerke und zwar solche einer andern, als der eignen Empfindung hervorbringen werden. Aus einer anderen Empfindung heraus kann man aber nicht einmal in den allereinfachsten Fällen etwas hervorbringen, es ist nicht einmal möglich, die Zeichnungen eines Kindes nachzuahmen — dabei werden immer andere Produkte entstehen, denen man das Unnatürliche und Falsche sofort anmerkt.

Es kann sich also bei „Wiederherstellungen im Geiste der Zeit" nur um die versuchte Nachahmung von Äußerlichkeiten handeln. Und ganz gewiß läßt sich dadurch ein hohes Maß von Täu-

schung erreichen. Bei einzelnen neueren Wiederherstellungen ist die Täuschung soweit getrieben, daß sie den Beschauer zugleich mit Verwunderung und Schrecken erfüllt, denn er sieht ein Falsifikat vor sich, das auf den ersten Anblick selbst den Kenner über seine Echtheit täuscht. Diese Tatsache wird von den Wiederherstellern mit Stolz angeführt, in der Meinung, daß dadurch nun der Gipfel der Wiederherstellungskunst erreicht wäre. In Wahrheit ist lediglich der Standpunkt des Fälschers erreicht, der im stillen Kämmerlein einen alten Schmuck oder ein altes Schnitzwerk so genau nachahmt oder ein altes Fragment so täuschend ergänzt, daß selbst irgendein Museumsdirektor das Werk für ein altes Kunstwerk hält und mit tausenden von Mark für seine Sammlung erwirbt. In der Handlungsweise beider ist freilich ein gewaltiger Unterschied zu finden, und dieser besteht nicht allein darin, daß der Fälscher auf betrügerischen Gelderwerb ausgeht, während der Architekt nichts als die Freude an der Vollkommenheit seiner Täuschung hat. Er ist auch noch insofern vorhanden, als der Fälscher weiß, daß er fälscht, der Architekt aber nicht, d. h. daß der Fälscher sich über Zweck und Mittel seines Vorgehens ganz klar ist, während der Architekt sich in der kindlichen Selbsttäuschung bewegt, er „schaffe treu und echt im Sinne der alten Zeit". Aber das Ergebnis ist in beiden Fällen dasselbe, das eine wie das andere Mal handelt es sich um das, was man in der Rechtssprache mit Vorspiegelung falscher Tatsachen bezeichnet.

Wie soll man also solche notwendige Ergänzungen und Anbauten an alten Bauwerken vornehmen? Wir haben gesehen, daß, wenn diese Frage einem alten Meister vorgelegt worden wäre, er ohne Besinnen geantwortet haben würde: so wie wir heute gerade bauen. Worauf denn der wiederherstellende Architekt von heute seinen Schluß, wie gesagt, dahin zieht, daß wir Moderne, die wir in allen möglichen Stilen bauen, dann genau denjenigen Stil wählen müßten, den das Bauwerk selbst trägt. Die Voraussetzung zu diesem Schlusse ist nicht ganz zutreffend. Wir bauten bisher und bauen zum Teil noch zwar in allen möglichen Stilen, aber es liegt uns dabei, das muß zur Ehre der heutigen Architektur denn doch und trotz allem gesagt werden, keineswegs das Ziel der absoluten historischen Stilkorrektheit vor, wir brauchen die Stile sozusagen nur als Sprache, mit der wir unsere eignen, der Gegenwart angemessenen architektonischen Gedanken aussprechen. Weitgehende Umbildungen der alten Formenwelt sind dabei unvermeidlich. Ja, es ist stets das Vorrecht der Größten in der Architektur gewesen, diese Sprachen nach ihrem persönlichen Willen umzuformen. Dabei sind wir schließlich dahin gelangt, selbst Vermählungen verschiedener Stilprinzipien und Formen vorzunehmen, wie das zum Beispiel Paul Wallot am Reichstagshause getan hat. Gerade dadurch haben die besten Erzeugnisse der Baukunst selbst in der Epoche der Stilreproduktionen etwas Lebendiges erhalten, das sie als Werke ihrer Zeit trotz des gewählten geschichtlichen Stiles kennzeichnet.

Es fragt sich, ob es nicht angebracht wäre, eine darauf fußende Unterscheidungsmöglichkeit des Neuen von dem Alten bei Wiederherstellungen direkt zur Bedingung zu machen. Wie wir gesehen haben, kann es sich bei redlichen Absichten nur um ein einheitliches Zusammenwirken des alten Baues mit der Ergänzung in einem höheren künstlerischen Sinne handeln, für den die stilgeschichtliche Übereinstimmung nicht direkt nötig ist. Also fordere man diese künstlerische Übereinstimmung, aber schließe die direkte Nachahmung der Formen des alten Baues ausdrücklich aus, um jedem Menschen das deutlich zu zeigen, was uns die Ergänzungen aus früheren Zeiten zeigen, nämlich den genauen Unterschied von Alt und Neu. Unser moderner Standpunkt würde sich dem des früheren Ergänzers gegenüber sodann eben darin äußern, daß wir heute die dort nicht immer zu findende höhere künstlerische Einheit fordern. Wie sie der Künstler erreicht, ist seine Sache, es wird einem echten Künstler an Mitteln dafür nicht fehlen.

Die jüngste Vergangenheit hat bereits einige Beispiele gezeitigt, in denen notwendige An- und Ausbauten von Baudenkmälern in einer freien künstlerischen statt einer historischen oder archäologischen Weise bewerkstelligt worden sind. So ist die durch Brand stark beschädigte barocke Kreuzkirche in Dresden von den Architekten Schilling und Gräbner in ganz modernen Formen ausgebaut worden, die mit dem barocken Gerüst des Innern trefflich zusammen stimmen und dabei doch deutlich die Zeit ihres Ursprungs

zeigen. Und in ebenso genialer Weise ist von denselben Architekten neuerdings ein Schutzvorbau vor die berühmte goldne Pforte in Freiberg gesetzt worden, der sich den romanischen Formen des Baues künstlerisch anpaßt, ohne stilnachahmend zu sein. In diesen beiden Wiederherstellungen sind Fingerzeige gegeben, wie derartige Aufgaben zu behandeln sind. Sie können als schöpferische Tat gelten, die für die Zukunft unserer Wiederherstellungsaufgaben von bahnbrechender Bedeutung sind.

Freilich die Wiederhersteller der bisherigen Art werden solche Lösungen vielleicht als stillos, möglicherweise sogar als „pietätlos" erklären. Die angebliche „tiefwurzelnde Pietät", ihres Beginnens ist ja bei ihnen das dritte Wort. Diese Pietät wird von ihnen in Forderungen gesucht, die, man mag einwenden was man will, nur auf das Ziel einer geschichtlichen Täuschung hinauslaufen können. Würde es wohl jemand unternehmen wollen, die Ergänzung eines lückenhaften geschichtlichen Quellenwerkes, wie sie ja alte Chronikenabschreiber hier und da vorgenommen haben, als Taten der Pietät erklären zu wollen? Hier herrscht allgemeine Übereinstimmung darüber, daß die Pietät genau im Gegenteil beruht, nämlich darin, das Originalwerk unangetastet zu lassen. In gleicher Weise liegt bei einem Baudenkmal die echte Pietät darin, peinlich darüber zu wachen, daß der Geist des alten Baues von dem neuen Ansatz unberührt bleibt, daß sich etwaiges Neue von dem Alten deutlich als solches abhebt.

Sähe man von der jetzt versuchten stilgeschichtlichen Einheit von Urbau und Ergänzung ab, so wäre damit auch gleichzeitig vielen weiteren Schwierigkeiten aus dem Wege gegangen, die sich z. B. daraus ergeben, daß die alten Bauten, wie das zumeist der Fall ist, gar nicht aus ein- und derselben Zeit stammen, wobei man mit dem stilgeschichtlichen Standpunkt denn sogleich in die Brüche gerät. Woran soll man sich sodann halten? Und man wäre ferner auch nicht mehr genötigt, einen Satz wie den folgenden als Anweisung aufzustellen, bei dessen Lesen uns ein fröhliches Lächeln ankommen muß, weil er die ganze Misere der Stilfexerei prachtvoll illustriert: „Zur Vermeidung von Zeitwidrigkeiten (!) dürfen Aufbauten nicht in einem Stile ausgeführt werden, welcher einer früheren Zeit angehört als der unter dem Aufbau liegende Teil des Denkmals." (Dresdner Programm.) Man stutzt zunächst bei diesem Satze. Er will besagen, daß beispielsweise auf eine spätgotische Untermauer kein frühgotischer Turm gesetzt werden darf. Sehr natürlich, denn der Wiederhersteller hätte dann die einfachste Vorsichtsmaßregel der Fälscherkunst außer acht gelassen. Jedes Kind würde jetzt erkennen, daß auf einer spätgotischen Mauer kein frühgotischer Turm sitzen kann, die Untermauer muß doch so aussehen, als sei sie früher hergestellt als der Aufsatz! Wer will nach Lesung dieses Satzes noch die Behauptung wagen, daß unsere Wiederhersteller nicht wirklich Spiegelfechterei zwischen alt und neu treiben wollen? Der

Verfasser nennt eine Vernachlässigung dieser seiner Fälscherkunstregel ergötzlicherweise eine „Zeitwidrigkeit". Nun, diese ganze Wiederherstellungskunst, wie sie geübt und hier reglementiert wird, ist in ihrem vollen Umfange und im Grundzug ihres Wesens eine geradezu potenzierte Zeitwidrigkeit.

Der Grundsatz für unvermeidliche Ergänzungsbauten, von dem diese Betrachtung ausging, würde daher in passender Umänderung etwa wie folgt zu lauten haben: Wenn sich die Notwendigkeit herausstellt, das Baudenkmal zu erweitern oder ihm An- und Aufbauten hinzuzufügen, so sind solche Bauten so auszuführen, daß sie in einem höheren künstlerischen Sinne mit dem ursprünglichen Bauwerke zusammenstimmen. Sie dürfen dabei aber nie beim Beschauer eine Verwechselung von Alt und Neu aufkommen lassen, die Neuschöpfung muß vielmehr den Charakter eines Baues der Zeit, in der sie angesetzt ist, deutlich aufgeprägt tragen.

Mit der Erledigung dieses schwierigsten Teiles der Wiederherstellungsfrage, der Veränderung von Bauten zur Aufrechterhaltung ihres Nutzwertes, gelangen wir auf weit sichereren Boden. Bei dem ganzen verbleibenden Teile läßt sich ein Unterschied zwischen einem Werke der Architektur und einem solchen der andern bildenden Künste nicht mehr konstruieren; man kann daher wie für jene auch für Werke der Architektur den Satz aufstellen: Ergänzungen und Wiederherstellungen sowie ir-

gendwelche Eingriffe in den Bestand eines Baudenkmals haben zu unterbleiben. Dagegen sind die sorgfältigsten Maßregeln zu treffen, um den auf uns gekommenen Bestand nach Möglichkeit zu erhalten und zu beschützen.

Wieviel wird aber noch heutigen Tages gegen diesen an und für sich gewiß nichts Außergewöhnliches verlangenden Satz gesündigt! Ja das Verständnis für seine Berechtigung scheint, in Deutschland wenigstens, noch kaum angebrochen zu sein. Bei wie vielen der Wiederherstellungen, die heute vorgenommen werden, liegt ein wirklich dringendes praktisches Erfordernis vor? Man ergänzt und restauriert aus Gefühlsgründen (obgleich es natürlich nicht an sachlichen Vorwänden zu fehlen pflegt), man ergänzt, um einen alt und unvollkommen aussehenden Bau wie neu aussehend zu haben, um Anbauten und Zusätze, die „störend" erscheinen, zu beseitigen, um einen unvollendet auf uns gekommenen Bau zu vollenden.

Es hat einen eigenen Reiz, ein verstaubt und verrostet aufgefundenes Ding rein zu putzen, und das Rätselhafte und Geheimnisvolle, das eine unvollendet dastehende Sache für den Beschauer immer hat, verführt zu Versuchen, sie zu vervollständigen. Dem würde auch nicht das geringste im Wege stehen, wenn das Bauwerk dabei nicht angetastet würde. Man mag Ergänzungs- und Wiederherstellungsversuche auf dem Papier machen so viel man will, warum sollen wir uns nicht in solchem Spiel der Phantasie vergnügen. Ein Sport dieser Art ist immerhin noch etwas

edler als Kartenspiel und Kegelschieben. Wer es weiter treiben will, mag auch die Wiederherstellung im Modell versuchen oder einen neuen Bau errichten, der den Herstellungsgedanken verkörpert. Aber es ist frevelhaft, zu solchem Zwecke ein ehrwürdiges Baudenkmal anzutasten. Ist es nicht der Gipfel des Egoismus, das Spiel der Phantasie, die Neugierde, das Ding fertig zu sehen, dadurch zu befriedigen, daß man der ganzen folgenden Nachwelt die Möglichkeit raubt, seine Phantasie in derselben Weise zu üben? Und glaubt man wirklich, daß die vom Wiederhersteller gerade gewählte Lösung immer die allein richtige wäre und die ganze Nachwelt befriedigen würde? Wenn eins sicher ist, so ist es das, daß in neunundneunzig von hundert Fällen die Nachwelt die Art der Wiederherstellung verurteilen wird. Liegt einem solchen Beginnen nicht, bei Lichte besehen, eine unerhörte Anmaßung zugrunde?

Aber diese Anmaßung des Wiederherstellers ist es nicht allein, die den künstlerisch empfindenden Menschen verstimmen muß, sie ist sogar eine Sache, über die man lächelnd hinweggehen könnte. Die sich dabei geltend machende totale Unterschätzung des alten Baues als originales Kunstwerk, sie ist es, die empört und die unserer modernen Kultur geradezu einen Schlag ins Gesicht versetzt. Bei einer alten Bronzeaxt, die wir heute in einem Hünengrabe finden, lassen wir den Rost sorgfältig haften, um den Gegenstand nicht zu beschädigen. Hier ist uns das Prinzip, um das es sich handelt, ganz klar und wird allerseits verstanden.

Aber einen alten Bau polieren und ergänzen wir ohne Bedenken neu auf. Keinem Menschen scheint es aufzufallen, daß es sich hier nicht minder um ein Dokument alter Kultur und Kunst handelt wie dort.

Und was den Ausbau der unvollendet auf uns gekommenen Baudenkmäler anbetrifft, auf den wir im neunzehnten Jahrhundert so stolz gewesen sind, wer von den modernen Bildhauern würde es heute wohl wagen, ein unvollendet gebliebenes Bildwerk der Vergangenheit, etwa den Sklaven Michelangelos, zu vollenden? Würde nicht die ganze gebildete Welt bei dem bloßen Gedanken daran laut aufschreien? Aber ein architektonisches Werk wie der Kölner Dom schien uns für ein solches Beginnen gut genug.

Die heutige Welt, wenigstens die deutsche, ist noch der Überzeugung, daß mit der Wiederherstellung des Kölner Domes eine Kulturtat geleistet worden wäre. Der Ausbau des Riesenprojekts, an dem sich das Mittelalter verblutete, mag vom Standpunkte der ordnungsmäßigen Abrundung der Stadtsilhouette immerhin gerechtfertigt erscheinen. Wer aber vermag an der kalten pedantischen Architektur, die die ganz anders empfindenden Menschen des neunzehnten Jahrhunderts an das Werk des Mittelalters angeleimt haben, einen künstlerischen Anteil zu nehmen! Der alte Domkran würde die eindringliche Sprache des riesenhaften Beginnens einer für eine Idee begeisterten Jugendzeit der Menschheit geredet haben, er würde uns von dem heldenhaften Rin-

gen jener Zeit, von dem Willen erzählt haben, der so groß war, daß er über die Kräfte ging. Der neue Auf- und Ausbau verstopft diesen beredten Mund, aber er beweist dafür unser kaltes Virtuosen- und Maskeradentum, das aus einer angelernten Nachahmungskunst heraus die Herzenstöne einer gewesenen Kunst mit der Drehorgel zu imitieren versteht. Daß die spätere Kunstgeschichte, wenn sie die Werke des neunzehnten Jahrhunderts betrachtet, an dieser Imitationskunst vorübergehen und sich dafür lieber mit der dicht daneben den Rhein überspannenden Eisenbrücke beschäftigen wird, ist heute schon als sicher anzunehmen.

Es ist wahr, daß es sich nicht in allen Fällen, wo alte Bauten ergänzt und wiederhergestellt worden sind, um Meisterwerke der alten Kunst handelt. Aber Dokumente alter Kultur, auf die unsere heutige und die Generation nach uns mit demjenigen gespannten Interesse schaut und schauen wird, das uns unser lebhaft entwickeltes geschichtliches Gefühl einflößt, solche Dokumente alter Kultur sind sie doch! Schon deshalb sollten sie uns mindestens so wert sein, als uns eine beliebige alte Chronik wert ist, die ergänzen zu wollen doch heute als ganz idiotisch bezeichnet werden würde. Und doch tun wir dasselbe täglich an unsern alten Bauten. Hier sind wir von der Einschätzung des historischen und künstlerischen Wertes des Alten noch himmelweit entfernt.

Man wird hier vielleicht einwenden, daß ja die Wiederherstellungen gerade eine Folge der wiedererlangten Schätzung der Werke der Vergangenheit

seien. Dies trifft zu, aber es handelt sich hier um eine falsche, unreife Schätzung. Die Wiederherstellungen bezeichnen eine Art Kinderkrankheit in der Entwicklung dieser Schätzung. Wie das Kind sein Lieblingsspielzeug auseinandernehmen und untersuchen möchte und es so in demselben Augenblicke zerstört, wo es ihm vom eindringlichsten Interesse war, so zerstören wir unsere Denkmäler infolge unserer kindischen Lust an ihnen. Unsere Wertschätzung der Denkmäler muß auf eine höhere Stufe gehoben werden, auf eine Stufe, auf der sie unantastbar sind. Das wird dann die Wertschätzung des gereiften Mannes im Gegensatz zu der des Kindes sein.

Instandhaltung statt Wiederherstellung, das ist das alleinige Ziel der Denkmalspflege. Ergänzungen im Sinne einer künstlerischen Vervollständigung von Verfallenem oder Fehlendem sind auf keinen Fall zulässig. Es kann sich nur um etwa anzusetzende Hilfskonstruktionen handeln, die dann aber deutlich als solche zu kennzeichnen sind, d. h. keine künstlerische Form prätendieren dürfen, am allerwenigsten eine solche, die die Formensprache des Denkmals nachäfft. Es soll nun gern zugegeben werden, daß es sich bei der Instandhaltung von Baudenkmälern sehr häufig um Fälle handelt, die ziemlich verwickelt sind. Ein Turm droht infolge mangelnder Fundierung mit Einsturz, was soll geschehen, um ihn zu retten? Ein Giebel hängt über und wird zu Boden fallen, wenn keine Hilfe kommt.

In solchen Fällen ist sehr häufig zu dem Mittel gegriffen worden, den ganzen Bauteil abzutragen und mit Verwendung der noch brauchbaren Steine wieder aufzubauen. Offenbar ist man mit diesem Niederreißen und Wiederaufbauen bisher sehr eilig bei der Hand gewesen. Ein Abtragen und Wiederaufbauen kommt aber in den meisten Fällen einer Verwüstung des Originalwerkes gleich. Eine Stütze, ein eiserner Ring, ein kräftiger Strebepfeiler, eine ganze Stützmauer, ein Schutzdach, selbst eine noch so auffällige Hilfskonstruktion, um einen Bauteil, der mit dem Sturz droht, zu halten, ist so lange das Richtige, als ein solches Mittel überhaupt noch angewandt werden kann.

Aber wir erleben es im Gegenteil heute alltäglich, daß solche aus früherer Zeit stammenden Stützungen, „weil sie störend wirken", entfernt werden und daß gerade ihretwegen zu einem Niederreißen und Wiederaufbauen geschritten wird. Das bedeutet dann ungefähr dasselbe, als wenn man einen Mann, der an der Krücke geht, totschlägt und ausstopft. Denn beim Wiederaufbau geht es ohne vorherige Zerstörung des Wesentlichen doch nicht ab, vieles was noch ganz war, wird unvermeidlich durch die Bauoperation zertrümmert. Und eine neue Mauer, die zur Hälfte aus alten Steinen besteht, ist weit davon entfernt, mit der alten Mauer identisch zu sein, das alte, historische Leben ist aus dem Gebilde gewichen, es ist eine moderne Konstruktion, die mit der alten nichts mehr zu tun hat.

In England, wo die Aufmerksamkeit um Jahrzehnte früher auf die mittelalterliche Kunst hingelenkt wurde als bei uns, und wo infolgedessen auch die Wiederherstellungen eine soviel ältere Geschichte haben, sind heute die Begriffe darüber, was an einem Baudenkmale zu tun und nicht zu tun ist, ziemlich geklärt. Zu ihrer Klärung hat hauptsächlich der große englische Reformator des Kunstgewerbes, William Morris, beigetragen, der 1877 die „Gesellschaft zum Schutze alter Bauten" gründete, um die von Architekten beliebten Eingriffe in den Bestand der alten Baudenkmäler zu verhindern. Er führte damit übrigens nur die Ansichten durch, die schon Ruskin seit der Mitte des Jahrhunderts in voller Klarheit und Schärfe vertreten hatte. Die Gesellschaft zum Schutze alter Bauten hat sich, indem sie sich die Verbreitung geläuterter Ansichten über die Wiederherstellungen im ganzen englischen Publikum zur Aufgabe machte, unendliche Verdienste um die gute Sache erworben. Überall, wo eine Wiederherstellung im alten Sinne beabsichtigt wurde, erhob sie den schärfsten öffentlichen Protest, belehrte die Beteiligten, bekämpfte die Wiederherstellungslustigen und trug durch ihr Wirken in der Tagespresse dazu bei, daß die Frage der Wiederherstellungen für jeden Gebildeten zur Tagesfrage wurde. Ja sie ging noch weiter und nahm an solchen Bauten, deren Bestand gefährdet erschien, selbst die Instandsetzung vor, die sie mit größter Aufopferung und unter Wahrung der größten Pietät für das Vorhandene durch-

führte. Neuerdings hat sie ein populäres kleines Buch mit Zeichnungen und technischen Erläuterungen herausgegeben (Notes on the Repair of Ancient Buildings, issued by the Society for the Protection of Ancient Buildings, London), das ihre Ansichten und durch jahrzehntelange Ausübung gewonnenen Erfahrungen über die in Einzelfällen zu treffenden Maßnahmen nicht nur in theoretischer, sondern auch in praktischer Form gibt. Es verlohnt sich, in Kürze einige der berührten Punkte hervorzuheben.

Das größte Gewicht wird stets auf die Untersuchung der Grundmauern gelegt, die nötigenfalls, bei Unterfangung der Umfassungswände, völlig neu hergestellt werden. Überhängende Mauern werden durch Hilfsstrebepfeiler gestützt. Mauern, deren Körper in schlechtem Zustande ist, werden, wenn andere Mittel nicht zur Verfügung stehen, von hinten her stückchenweis erneuert, so daß die Außenschale auf einen ganz neuen, gesunden Mauerkern zu stehen kommt (ein Verfahren, das an die bekannte Übertragung von Ölgemälden auf einen neuen Leinwandgrund erinnert), Risse in Mauern werden, nachdem ihre Weiterausdehnung durch Beseitigung der Ursachen zum Stillstand gebracht worden ist, in derselben Weise durch Einsetzung eines ganz neuen Futterstreifens von hinten her ausgeflickt. Verwitterte Steine in der Front werden nur dann angerührt, wenn die Verwitterung mehr als ungefähr ein Drittel ihrer Dicke beträgt. In solchen Fällen wird die verwitterte Fläche sauber abgemeißelt und eine

Ausfüllung des Loches durch Mörtel und wagerecht eingelegte Dachziegelstücke vorgenommen (ähnlich wie man einen Zahn plombiert). In derselben Weise werden fehlende Gesimsstücke ausgeflickt. Keinesfalls wird in beiden Fällen eine Nachahmung der Kunstformen des Baues vorgenommen, so daß jedermann deutlich sieht, daß es sich bei den Maßnahmen lediglich um Hilfskonstruktionen handelt. Ausbesserungen alter Glasfenster werden am Bau vorgenommen, die Fenster werden dazu nicht aus ihrer Lage entfernt. Ausbesserungen beziehen sich stets nur auf die Bleiteile, nicht auf den Ersatz oder die Reinigung von Glas. Nie wird der Putz von Mauern abgehackt oder eine geweißte Mauer abgewaschen. Nie wird eine ergänzende Hand an ein Wandgemälde gelegt, höchstens werden hier abblätternde Teile mit einer Leimlösung bestäubt, die sie wieder befestigt. Ruinen werden durch Abdeckung des oberen Mauerendes, durch Beseitigung des Pflanzenwuchses und durch sorgfältigste Entwässerung des Bodens vor weiterem Verfall geschützt. Eine Ergänzung oder ein Ausbau von Ruinen ist selbstverständlich gänzlich ausgeschlossen.

In diesen englischen Anweisungen, deren genaueres Studium jedem Beteiligten zu empfehlen ist, scheinen zum ersten Male wirklich sachliche Vorschläge für die Instandhaltung von Baudenkmälern gegeben zu sein, Vorschläge, die ein klares, einleuchtendes und auch wirklich erreichbares Ziel verfolgen. Vorschläge, die von keinem Ro-

mantizismus umnebelt sind, die nicht unter der Voraussetzung gegeben werden, daß man im Geiste einer anderen Zeit schaffen könne. In wie vorteilhaftem Gegensatze stehen sie zu den erwähnten Leitsätzen, denen die in Dresden versammelten deutschen Architekten zujubelten!

Von Architekten freilich ging die Kulturtat, die in England durch Klärung dieser Begriffe geleistet worden ist, auch dort nicht aus. Im Gegenteil, die Gründung der Gesellschaft zum Schutze alter Bauten richtete sich mehr oder weniger direkt gegen die Architektenschaft und gegen den Unfug, der vor den Augen der gebildeten Welt täglich durch sie an den Baudenkmälern verübt wurde. Aber inzwischen haben sich die Architekten fast insgesamt zu den Grundsätzen der Gesellschaft bekehrt, zum mindesten weicht die Ansicht des einen oder des anderen nur noch in Einzelheiten davon ab. Das liegt einfach daran, daß seit Gründung der Gesellschaft eine neue Generation von Architekturausübenden auf den Schauplatz getreten ist, die in den neuen Gedanken gleichsam aufgewachsen ist.

In Deutschland wird wohl auch erst dann auf Besserung zu hoffen sein, wenn die jetzt noch das Feld beherrschende wütige Wiederherstellergeneration der Architekten nicht mehr vorhanden ist. Schon jetzt bewegt sich das ganze, allerdings noch in voller Blüte stehende Wiederherstellungstreiben in einem gewissen forcierten Zustande. Einige „Autoritäten" vergewaltigen in Fällen, in

denen Wiederherstellungsmöglichkeiten auftauchen, durch ihre gewichtige Stellung und einen Troß von Schülern und fachlichen Parteigängern die beteiligten Behörden. Das Bild, das die deutsche Architektenschaft dadurch dem gebildeten deutschen Publikum bietet, ist kein schmeichelhaftes, aber es ergänzt und befestigt nur die im kunstsinnigen Publikum ohnedies zur Überzeugung werdende Ansicht von der Rückständigkeit der Architektur überhaupt. Das zeigte sich klar und deutlich in dem Streit um das Heidelberger Schloß, in welchem die beiden Berliner Architektenvereine und die beiden in Berlin erscheinenden Fachblätter für eine Wiederherstellung in dem alten verkehrten Sinne einzutreten für gut befanden (nur eine ganz kleine Anzahl von Architekten vereinigten sich zu einer Privat-Stellungnahme gegen die Vereinsbeschlüsse), während sich das ganze gebildete Deutschland mit seltener Einmütigkeit dagegen verwahrte.

Es darf bei dem Standpunkte, den die ausübenden Architekten in Fällen von Wiederherstellungsprojekten einzunehmen pflegen, freilich nicht vergessen werden, daß ihre engeren Interessen dabei im Spiele sind, daß sie also eigentlich in Befangenheit handeln. Was erstrebt der ausübende Architekt? Zu bauen. Was soll an Denkmälern geschehen? Sie sollen auf ihrem Zustande erhalten, d. h. es soll nicht gebaut werden. Hier ist der Widerspruch. Führt man einen Architekten vor ein unvollendetes oder schadhaftes Baudenkmal, so kribbelt ihm die Baulust gewissermaßen

sogleich in den Fingern. Daraus folgt, und er beweist es überdies täglich, daß er in der Sache nicht die richtige Instanz ist. Das Sprichwort, daß man den Bock zum Gärtner stellt, trifft fast wörtlich zu, wenn man einem Architekten, dessen Lebensberuf die praktische Ausübung der Architektur ist, die Sorge um ein Baudenkmal anvertraut.

Der Heidelberger Fall hat auch in Deutschland die Gemüter heftig aufgeregt und es steht zu hoffen, daß nun endlich gesundere Ansichten Bahn gewinnen. Hier war ein besonders brennender Fall gegeben, ein allbeliebtes Baudenkmal sollte angetastet werden. Der Fall war auch insofern noch drastisch, als es sich nicht etwa um eine bloße Ausflickung, sondern um die gröbste Art des Unfuges, den Wiederaufbau einer Ruine handeln sollte, also um die Aufführung einer kunsthistorischen Maskerade in reinster Form und im größten Maßstabe.

Kann für den Wiederaufbau einer Ruine irgendeine Berechtigung erbracht werden? Handelt es sich dabei wirklich um etwas prinzipiell anderes als bei der Ergänzung einer bruchstückweis auf uns gekommenen Statue, eines Bildes oder einer alten Handschrift? Wohl gemerkt: es ist fast in keinem solchen Falle davon die Rede, daß man etwa die Räume brauchte, die man durch den Ausbau einer Ruine gewinnt. Das war auch in Heidelberg nicht der Fall, im Gegenteil, man wußte gar nicht, was man mit den neuen Räumen anfangen sollte. Man würde zu etwa notwendigen

neuen Räumen auch in den meisten Fällen billiger dadurch gelangen, daß man einen Neubau errichtete. Hier ist die reine kindische Lust im Spiele, ein unkomplett dastehendes Ding komplett zu machen, die Träume, die jeder vor einer Ruine träumt, in die Wirklichkeit überzuführen. In der Befriedigung dieser Lust opfert man den Gegenstand, der sie bereitete, man beraubt einen Überrest aus der Vergangenheit für alle Zeiten seines Wertes, indem man ihn zu einem Werke umfälscht, für das sich kein Mensch nach uns auch nur interessieren, geschweige denn erwärmen kann.

Übrigens zeigte auch der Heidelberger Fall, trotz der an ihm aufgetretenen Erregung der gebildeten Kreise, noch eine gewisse Rückständigkeit der allgemeinen deutschen Anschauungen. Man konnte es ja erwarten, daß die Verteidiger der Wiederherstellung mit dem bekannten Apparat an wankenden und schiefen Begründungen vorrückten. Es sei nur daran erinnert, daß man den Aufbau der beabsichtigten Giebel aus dem Grunde empfahl, weil sonst die jetzigen Mauerreste mit der Zeit verfallen würden — als schützte sie davor ein Notschutzdach nicht viel besser als die Belastung mit schweren Mauermassen! Was soll man aber dazu sagen, daß selbst die Gegner der Sache in vielen Fällen nicht etwa die Achtung vor dem alten Kunstwerk, sondern das liebgewordene romantische Ruinenbild als Grund für ihre Abneigung anführten? Dieser Ruinenstandpunkt ist sicherlich nicht stichhaltig. Nicht um romantische Gesichtspunkte handelt es

sich hier, sondern um sehr klar vor uns liegende logische: wir haben einfach kein Recht, ein überkommenes Denkmal anzurühren, denn es hat nicht nur für uns, sondern für alle kommenden Geschlechter den Charakter eines kunstgeschichtlichen Dokumentes. Der Ruinenstandpunkt ist in demselben Maße hinfällig wie er subjektiv ist; und man gibt den Gegnern leichtes Spiel, ihn zu widerlegen oder lächerlich zu machen. Der geschichtliche Standpunkt, der Standpunkt der pflichtgemäßen Rettung eines alten Originalwerkes, das wir der Nachwelt so weiter zu geben haben, wie wir es vorgefunden haben, dieser Standpunkt ist es, um den es sich hier handelt.

In den letzten fünf bis sechs Jahren ist eine mächtige künstlerische Wandlung in Deutschland eingetreten. Ein neuer künstlerischer Aufschwung ist genommen und es weht heute selbst in Ecken, wo vorher absolute Windstille vorwaltete, ein Lüftchen künstlerischen Interesses. Kongresse tagen über künstlerische Fragen, die Zahl der künstlerischen Zeitschriften hat sich verdreifacht. Ein Heißhunger nach Kunst hat die ganze Nation erfaßt. — Das ist die Zeit, in der wir auch unsere bisherige Stellung zu unseren alten historischen Bauten grundsätzlich ändern müssen und werden. Gerade in der Zeit, da wir nach neuer Kunst streben, werden wir die alte am höchsten halten. In der Tat ist die Rettung der alten Bauten in England gerade von den Vertretern der neuen Kunstbewegung bewerkstelligt worden.

Die Losrüttelung aus der Sklaverei der historischen Stile macht uns aus Kindern, die wir waren, zu selbständigen Männern. Wir kommen allmählich über den Standpunkt hinaus, daß die Stile für uns Begrenzungen wären, innerhalb deren wir uns nicht rühren und regen dürften. Mit diesem freieren Standpunkte müssen wir auch auf einen freieren zu unseren Denkmälern kommen.

Möge die Schätzung der alten Baukunst von der Welle künstlerischen Interesses ergriffen und so weit in die Höhe geschnellt werden, daß unsere Bauten außerhalb der Möglichkeit gelangen, „wiederhergestellt" zu werden. Mögen wir einsehen lernen, daß es gilt, mit Argusaugen darüber zu wachen, daß nicht noch mehr Zeugen unserer künstlerischen Vergangenheit mundtot gemacht werden. Denn es kann kaum bestritten werden, daß die Wiederhersteller des neunzehnten Jahrhunderts schlimmer unter unseren alten Bauten gewütet haben, als die Vernachlässiger und mutwilligen Zerstörer aller vorhergehenden.

Was aber diejenigen unserer Architekten anbetrifft, die jetzt noch so dringend die Wiederherstellungen befürworten, mögen sie einsehen, daß uns Männern der Gegenwart bessere Aufgaben gestellt sind, als die, unsere Hände voreilig an die Werke der Vergangenheit zu legen, daß es überhaupt ein höheres Ziel ist, zu schaffen, als nachzuempfinden, und daß es vor den Augen der Nachwelt dem Geiste unserer Zeit am besten entsprechen wird, wenn wir ihr selbständige Werke statt historischer Maskeradenscherze hinterlassen.

Ein bekanntes bitteres Urteil über das Tun der Architekten im neunzehnten Jahrhundert lautete dahin, daß sie neue Bauten wie alt und alte wie neu gemacht hätten. Den ersten Vorwurf glauben jetzt viele überwunden zu haben. Möchte man sich nun auch endlich an die Beseitigung des zweiten begeben!

EUGEN DIEDERICHS VERLAG IN JENA

HERMANN MUTHESIUS
KUNSTGEWERBE UND ARCHITEKTUR

Brosch. M. 4.—. Geb. M. 5.—

Inhalt: Der Weg und das Ziel des Kunstgewerbes. Das Moderne in der Architektur. Die Erziehung zur Architektur. Das englische Haus. Die nationale Bedeutung der kunstgewerblichen Bewegung.

Aus einer Selbstanzeige im Kunstwart: Der Begriff des Kunstgewerbes selbst hat sich verändert, aus der kunstgewerblichen Bewegung ist eine allgemeine Raumkunst hervorgegangen, das künstlerische Drängen der Zeit hat sich auf das Haus mit seinem gesamten Inhalt ausgedehnt, die Bewegung hat die gärtnerische Umgebung des Hauses, die Kleiderkunst, die Bühnenkunst, ja selbst die Tanzkunst erfaßt. Längst ist jenes große Allgemeingebiet in Besitz genommen, das wir in des Wortes allumfassender Bedeutung Architektur nennen. Und die Bewegung ist im Begriff, noch weiter vorzudringen. Die veredelnde Tendenz, die ihr eigentliches Wesen ausmacht, erfaßt unsre ganze Lebensauffassung dergestalt, daß das Streben nach anständiger Gesinnung, Gediegenheit und Wahrhaftigkeit sich auch auf unsere gesellschaftlichen Verhältnisse, unsere Verkehrsformen, unsere Gastlichkeit, auf unser ganzes häusliches und öffentliches Leben erstreckt. Diese letzten Konsequenzen zu ziehen ist das Bestreben des Buches.

Dekorative Kunst: Diese Aufsätze sind wohl jedem bekannt, der die Entwicklung des neuen ästhetischen Kulturgedankens mit Aufmerksamkeit verfolgt. Ihr Zusammenfassen in einem Bande rechtfertigt sich durch die Tatsache, daß von den Gedanken, die in ihnen Ausdruck gefunden haben, viele heute schon Gemeingut der Gebildeten — im besten Sinne des abgebrauchten Begriffes — geworden, daß manche der in ihnen ersehnten Güter jetzt in den Besitz unserer nationalen Gesamtheit übergegangen sind. Dazu kommt, daß ihr Verfasser seinem persönlichen Werdegang wie seiner gegenwärtigen Stellung nach es beanspruchen darf, als ein von Grund aus erfahrener, von Einseitigkeit jeder Art völlig freier Beurteiler der Zustände zu gelten. Gerade an dieser Stelle erscheint es wohl überflüssig, die hervorragende Tätigkeit dieses berufenen Führers unserer Bewegung noch besonders zu besprechen. Kehrt doch sein Name in den Spalten dieser Zeitschrift immer wieder, findet doch fast jeder ihrer Mitarbeiter in seinen Schriften oft genug den klarsten und treffendsten Ausdruck für bestimmte bleibende Forderungen und notwendige Erscheinungen unserer Zeit.

EUGEN DIEDERICHS VERLAG IN JENA

FRITZ SCHUMACHER
STREIFZÜGE EINES ARCHITEKTEN

Brosch. M. 4.—. Geb. M. 5.—

Inhalt: Goethe und die Architektur. Tradition und Neuschaffen. Architektur und Kunstgewerbe. Denkmalskunst. Farbige Architektur. Die Engel in der Kunst. Architektonische Aufgaben der Städte. Die Geschmacksentwicklung auf der Pariser Weltausstellung. Die Ziele der III. deutschen Kunstgewerbeausstellung.

Schlesische Zeitung: Muthesius ist es vorwiegend um die feste Deutlichkeit und Richtigkeit seiner Gedanken zu tun. Der Wille, durch energisches Zureden und klares Überzeugen auf die Kulturbetätigung des Lesers zu wirken, steht hinter jedem Satz. In Schumachers „Streifzügen" spricht durch mehrfach gleiche Themen eine wesentliche andere Persönlichkeit. Schumacher, der Hauptorganisator der Dresdner Kunstgewerblichen von 1906, gibt feinere Gedankengespinste und wahrt sich eine im guten Sinne akademische Ruhe, eine fast zarte Schärfe des Durchdenkens, von der etwas mild und hell Erleuchtendes ausgeht. Mit vorsichtigen Gedankenschritten führt er durch schwierige und dunkle Probleme zu erfreulicher Klarheit. Beiden Büchern — nacheinander zu lesen — sei eine recht eindringliche Wirkung gewünscht, unserer Kultur zum Heil! Carl Meissner

Der Tag: Der Verfasser kann jedem etwas bieten, der über gewisse Grundwahrheiten der Baukunst und des Kunstgewerbes, mag er nun Laie oder Künstler sein, ins klare kommen möchte. Denn für diese beiden Menschenklassen schrieb Schumacher, indem er zunächst für sich selber schrieb: der Kunsthistoriker und Kritiker in ihm suchte sich mit dem sachverständigen Praktiker und schaffenden Künstler, der er ebenfalls ist, zu vereinigen, um in der stürmischen Entwicklungsperiode unserer frischverjüngten Kunst zu einem doppelt gegründeten Standpunkt zu gelangen und diesen gegenüber den Anfechtungen des Gruppen- und Modetreibens zu behaupten. Aus solchem doppelseitigen Ursprung, aus der Dämpfung des Künstlers durch den geschulten Historiker und der Erleuchtung des Historikers durch den verstehenden, empfindenden Künstler, erwuchsen den vorliegenden Aufsätzen charakteristische Vorzüge. Wenn Schumacher sich vornimmt, „sorgfältig zu sichten, wo die ewigen Zusammenhänge liegen, die sich niemals lockern lassen, und wo die Eigentümlichkeiten einsetzen, die neuer Gestaltung bedürfen," so geht er an diese Aufgabe von verschiedenen Seiten umsichtig heran und löst manche Frage auf Grund theoretischer Erkenntnis, andere auf Grund von tatsächlichen Belegen, immer jedoch ohne eine vorgefaßte Meinung durchsetzen zu wollen; damit gewinnt er das Vertrauen des Lesers.
Dr. Wolfgang von Oettingen

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG

84-B18581

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01063 1105